جوائز الشارقة إثراء للمشهد الأدبي العربي

لا نظن أحداً يفرح بمقدار فرح المثقف العربي، حين نيله جائزة أو تكريماً تقديراً لإبداعاته وعطاءاته، ففرحته لا تضاهيها فرحة، إذ يشعر بأنه محل اعتبار واعتراف، وأنّ لصوته صدى يجوب أرجاء الكون، وأنّ لكلماته النازفة شعلة أمل، فهو حينما يكتب لا يسعى إلى جائزة من هنا أو تكريم من هناك، بل يبحث عن متنفس يجد فيه إنسانيته، ويبني من أوجاعه جسراً للعبور إلى أحلامه، ولا يصل إلى ذروة أفراحه إلا حينما يشترك معه الجميع، ويحقق بعضاً من مجهوداته وطموحاته، فالجوائز ليست ترفاً أو امتيازاً مقصوراً على بعضهم دون الآخر، بل أصبحت ضرورة في نهضة الأدب والثقافة، خصوصاً في ظل الواقع العربي الراهن، حيث تحولت الجوائز اليوم إلى وقود للإبداع ومحفز على مواصلة الإنتاج، باعتبار أن هناك في الوطن العربي من يقدّر المبدعين، ويلتفت إلى المواهب ويبجّل الأقلام الراقية والأفكار النيرة، برغم الظروف السائدة ليرسم بقعة ضوء ويفتح نافذة للأمل.

نقول بقدر ما تكون للكتاب قيمة وسلطة، بقدر ما تشفى مجتمعاتنا من الإشكاليات، وبقدر ما يتم إفساح المجال للمثقفين بأن يقولوا كلمتهم ويعبّروا عن رؤاهم، بقدر ما ننجح بالإفلات من براثن التخلف والعصبية والظلام، ومن هنا تحقق الجوائز غايتها عبر إثراء الحياة الثقافية ورفع مستوى الوعي وتقديم المفيد والمختلف، والابتعاد عن الغث والتكرار والحشو، فلا شكّ أن المثقف العربي أصبح يلمس اهتماماً ورعاية، سواء من الدولة أو المؤسسات أو الأفراد، من خلال تخصيص الجوائز المادية والمعنوية في مختلف المجالات، التي تفي ببعض حقه وجهده، وهو لا يكفّ عن الطموح بالتماس المزيد من هذا الاهتمام دائماً لوعيه أن الكتاب جزء من كيانه ونهضته، ويرى في المثقف حبل خلاص، بل صخرة تتكسر عند أطرافها أمواج الظواهر السلبية.

نعم، لقد شاهدنا منذ سنوات، كيف بدأت الجوائز تؤتي ثمارها، وتنتشر في جميع أنحاء الوطن العربي، التي يعود إليها الفضل في تعزيز الحركة الثقافية العربية، وبث روح الحياة في طياتها، وإبراز أسماء جديدة وتكريم تجارب عميقة وعريقة، كما هو الحال، بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، بدعم المثقفين وتكريم إبداعاتهم وتحفيزهم على التميز، وتوفير كل ما يلزم ليستعيد الكتاب مكانته، ويحقق المثقف أحلامه ودوره الإصلاحي والتنويري. لقد وقف سموه، إلى جانب المثقفين العرب في كل مكان، ودافع عن قضاياهم، وجعل الشارقة بيتهم وسندهم، ومنصة للوصول إلى قراء العالم، من خلال العديد من المبادرات الثقافية، من بينها الجوائز السنوية التي تقدمها الشارقة، وتهدف إلى تنمية الثقافة العربية ونشرها في العالم، ودعم الكتّاب والمسرحيين في دولة الإمارات وفي أنحاء الوطن العربي، فأطلقت جائزة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي كوسيلة من وسائل تشجيع المواهب والارتقاء بها، كما أطلقت جائزة الشارقة للتأليف المسرحي، بهدف تنمية الحراك والفعل الثقافي والمسرحي، أما جائزة الشارقة للشعر العربي، فوجدت لتكريم رواد الشعر العربي، وجائزة الشارقة للثقافة العربية – اليونيسكو تمنح تقديراً لجهود شخصيات ثقافية أو مؤسسات أو جماعات، أسهمت بأعمالها الفكرية في تنمية الثقافة العربية، كذلك هناك جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي، التي تعدّ الوحيدة في هذا المجال، حيث ترمي إلى تحفيز البحث النقدي التخصصي في مجالات الفنون التشكيلية والبصرية، أما جائزة الشارقة للإبداع العربي، فانطلقت انسجاماً مع جهود سموه، في دعم الموهوبين من الكتّاب والكاتبات العرب.

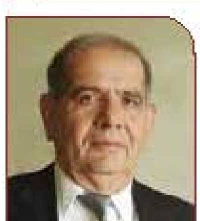
ولاتزال تحرص الشارقة على الاحتفاء دوماً بالأدب والأدباء في الوطن العربي، وتقدّم الجوائز والتحفيزات لهم، إيماناً منها بأنّ الجوائز ركن أساسي في الحركة النهضوية الفنية والأدبية، وهي تعد المبدعين في مختلف المناسبات بمضاعفة مثل هذه الجوائز، لتزداد فرص الفوز والتعريف بأعمالهم في مجالات الإبداع كافة، حيث تنشط معها حركة النشر ويتسع التشجيع على القراءة، فمواجهة الظلام تكون بالنور – كما يقول سموه – والنور هو الكلمة الصادقة والعلم النير والثقافة.

> **تحرص الشارقة على الاحتفاء بالأدب والأدباء وتقدّم لهم الجوائز والتحفيزات تقديراً لإبداعاتهم وعطاءاتهم**



من البرازيل تطل على العالم

الشارقة تقيم عرساً ثقافياً في ساوباولو



إعداد: حسان العبد

بحضور حشد من الشخصيات الدبلوماسية والهيئات الثقافية البرازيلية والإماراتية، تم افتتاح الدورة الـ (٢٥) من معرض ساوباولو الدولي للكتاب الذي أقيم ما بين الفترة (٣ إلى ١٢) أغسطس/ آب الماضي باختيار الشارقة ضيف الشرف الأول في المعرض، وقد ترأس وفد الشارقة إلى المعرض الشيخ فاهم بن سلطان القاسمي رئيس دائرة العلاقات الحكومية بالشارقة، وبحضور ورؤساء الهيئات الثقافية ونخبة من الكتاب والأدباء الإماراتيين.

مشروع سلطان القاسمي الثقافي يمد جسراً بين الثقافة العربية واللاتينية



وقد قامت السيدة الأولى لولاية ساوباولو بحضور الشيخ فاهم بن سلطان القاسمي، وإبراهيم العلوي قنصل عام الإمارات في البرازيل، وعدد من ممثلي الهيئات والمؤسسات الثقافية الإماراتية والبرازيلية، بافتتاح جناح الشارقة المشارك في المعرض الدولي للمدينة، ثم قاموا بجولة في جناح الشارقة تعرفوا من خلالها إلى الأهداف والرؤى التي تنطلق منها الهيئات والمؤسسات الثقافية المشاركة في جناح الإمارة، والتي تأتي في إطار مشروع الشارقة الثقافي الإنساني الذي أطلقه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، واطلعوا على المبادرات الثقافية والكتب الإماراتية المترجمة إلى اللغة البرتغالية، وقال الشيخ فاهم القاسمي في كلمته بحفل الافتتاح: (نحن اليوم في بلد أنجب كتاباً رائعين تركوا بصماتهم الواضحة على الأدب العالمي) وفي إشارة منه إلى أهمية تبادل الإنتاج الأدبي بين الشعوب قال الشيخ فاهم القاسمي: (الكتابة هي تجليات للوجدان، فعندما نكتب نعيد رسم العالم كما ينبغي أن يكون، وعندما نقرأ الآخر ويقرؤنا نتشارك المخيلة، ونفهمه بمعزل عن الفوارق التي أوجدتها اللغة والجغرافيا)، مؤكداً في قوله هذا رسالة الشارقة الإنسانية ومشروعها الثقافي العالمي.

وقالت لوسيا فرانسا عمدة مدينة ساوباولو: (إن اختيار الشارقة ضيف شرف المعرض خطوة جديدة للانفتاح على الثقافة الإماراتية والعربية والإسلامية)، وقد أشادت بإمارة الشارقة وجهودها الواضحة على مستوى دعم المعرفة وصناعة الكتاب.

وأكد قنصل عام الإمارات إبراهيم العلوي أن دولة الإمارات ترى في الفعل الثقافي مرتكزاً لمختلف علاقاتها مع بلدان العالم، كما تحدث وزير الثقافة البرازيلي سيرجو سا ليتاو حول مكانة الشارقة الثقافية في العالم ودورها في تعزيز الخطاب الإنساني وقيم الخير والسلام، من خلال الاطلاع على الآخر عبر القراءة والكتاب، ومد جسور التواصل مع مختلف ثقافات وحضارات العالم.

ملامح ثقافية فكرية فنية إماراتية تتألق في معرض ساوباولو الدولي

ندوات أدبية وفنية تقدم الرواية والشعر والتراث الإماراتي



ناصر الظاهري يتوسط أسماء الزرعوني وسلطان العميمي في فعاليات المعرض



فاهم القاسمي يتوسط عبدالله العويس ولوسيا فرانسا وإبراهيم العلوي

وكان لجناح الشارقة في المعرض دور كبير في التعريف بالثقافة الإماراتية، من خلال تنظيم عدد من الندوات والجلسات التفاعلية التي تناولت مختلف الأجناس الأدبية، بمشاركة كتاب وناشرين وهيئات ومؤسسات ثقافية إماراتية، ترافقت مع تلك الندوات والجلسات الثقافية سلسلة من الأنشطة والفعاليات الأدبية والعروض الفنية الإماراتية، التي جمعت بين الغناء الشعبي والرقص الفولكلوري، حيث قدمتها فرقة الشارقة الوطنية في جولة عبر شوارع مدينة ساوباولو، وقد نجحت في إعطاء صورة حية عن التراث الشعبي الإماراتي العريق.

شهد اليوم الأول من مشاركة الشارقة في المعرض أمسية شعرية حملت عنوان (أطياف شعرية) شارك فيها كل من الشاعرين حبيب الصايغ وطلال سالم وقدمتها الإعلامية والشاعرة شيخة المطيري، كما قدم عازف العود طارق الهاشمي مقطوعات موسيقية.

وتواصلت فعاليات اليوم الأول للمعرض بندوة حول (عام زايد)، قدمها الدكتور حمد بن صراي وسعيد حمدان، تحدثا فيها عن جهود المغفور له بإذن الله الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان في بناء دولة الإمارات وتكريس قيمها الحضارية. أدار الندوة الكاتب والإعلامي خالد بن ققة.

وفي ثاني أيام المعرض، شهد جناح الشارقة مجموعة من الأنشطة والفعاليات والندوات الثقافية والفنية، التي نقلت للجمهور البرازيلي ملامح من الثقافة العربية وعرفته بحضارة الإمارات الزاخرة بالتراث الإنساني، حيث أقام جناح الشارقة عدداً من الورش الفنية التي تناولت الصناعات والحرف اليدوية التقليدية في الإمارات، كما قدم عدد من شعراء الإمارات قصائد متنوعة، إضافة إلى استمتاع الجمهور بالأغاني التراثية التي

الاحتفاء بالمبدعين والمؤلفين والمترجمين والفنانين الإماراتيين في أروقة المعرض



صالحة غابش وطلال سالم يشاركان في ندوات المعرض



وفد الشارقة في المعرض

كان يغنيها البحارة الإماراتيون خلال رحلات الصيد والغوص بحثاً عن اللؤلؤ.

وفي ثالث أيام المعرض، نظم جناح الشارقة مجموعة من الأنشطة والفعاليات، حيث أقيمت جلستان أدبيتان ناقشت الأولى الراهن الروائي وتصدر الرواية، أما الجلسة الثانية فقد تناولت سوق النشر الإماراتية والعوامل التي ساعدت على تصدر مشهد النشر العربي، وكان للشعر نصيبه أيضاً مع شاعرات إماراتيات قدمن مجموعة من القصائد المتنوعة.

وتمت مناقشة أهمية الترجمة في نقل الثقافة، والتحديات التي تواجه اللغة العربية في حوارها مع لغات العالم، والجهود التي تبذلها دولة الإمارات في مجال الترجمة في اليوم الرابع من أيام المعرض، حيث تم استعراض الجهود المحلية لتعزيز الحراك الثقافي ورفد المكتبة العربية بإصدارات جديدة، تعرف الجمهور البرازيلي بالفنون العربية الأصيلة، مثل فن الخط وأنواعه واستخداماته وتاريخ تطوره.

وفي خامس أيام المعرض، وقع (١٣) كاتباً إماراتياً مؤلفاتهم الصادرة باللغة البرتغالية، وقد تنوعت تلك المؤلفات ما بين الشعر والرواية، إلى جانب الإنتاجات التاريخية والكتب التي تروي سيرة المسرح الإماراتي والعربي، وضمت قائمة الكتّاب كلاً من: حبيب الصايغ الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ود. عبدالعزيز المسلم رئيس معهد الشارقة للتراث، وطلال سالم، وسعيد حمدان، وأسماء الزرعوني، وخالد عمر، وحارب الظاهري، وحبيب غلوم، وحمد بن صراي، وسلطان العميمي، وشيخة المطيرة، وصالحة غابش، وناصر الظاهري.

كما تناولت جلسة (ملامح النشر المشترك.. نجاح التعاون الإماراتي – البرازيلي) التي نظمتها جمعية الناشرين الإماراتيين التجربتين الإماراتية والبرازيلية، فيما يتعلق بالنشر وصناعة الكتاب.

وعلى امتداد أيام المعرض.. تولت نخبة من المثقفين الإماراتيين سرد ملامح الأدب الإماراتي والعربي على جمهور الثقافة والأدب اللاتيني، في حوار حضاري فتحت من خلاله نافذة تدعم جسور المعرفة والتعاون الدولي، وتخدم الحراك الثقافي العالمي من خلال رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي التي تمثلت في مشروعه الثقافي العربي والإنساني، الذي رسم خريطة طريق جديدة نحو الوصول إلى العالم من خلال الثقافة.

ضم جناح الشارقة مجموعة من الإصدارات الإماراتية الجديدة التي عرفت الجمهور البرازيلي بالأدب الإماراتي



التراث الإماراتي في معرض ساو باولو



عبده وازن

إبداعه مشبع بروائح القرنفل والقرفة

البرازيل تحتفي بذكرى رحيل أمادو

بينما كان معرض ساو باولو العالمي للكتاب يحتفي بالشارقة ضيف شرف لهذا العام، كانت البرازيل تحتفي بالذكرى العاشرة لرحيل روائيّها الكبير جورجي أمادو الذي رحل في السادس من أغسطس عام (٢٠٠١). عاش أمادو تسعة وثمانين عاماً كانت حافلة بالإبداع والنضال، وكانت حصيلة مساره الإبداعي الطويل أربعين رواية، نُقل الكثير منها إلى نحو خمسين لغة منها العربية. كانت حياته فعلاً صاخبة بالنضال السياسي والالتزام، وعاش تجربة المنفى الطويل الذي شمل أكثر من بلد، ما جعل شهرته تتخطى البرازيل إلى العالم أجمع.. لكنه منذ أن عاد إلى بلاده مع مطلع الخمسينيات، أضحى بمثابة أيقونة الأدب البرازيلي المعاصر. وليس مستغرباً أن تبدو مسيرة الروائي جورجي أمادو أشبه بالرواية التي كتبها بعرقه ممزوجاً بروائح (القرنفل والقرفة) وبألوان الأرض الغريبة، أرض باهيا، تلك الولاية الساحرة في شمال شرقي البرازيل التي ولد فيها ونشأ ومات.

ترك جورجي أمادو وراءه عالماً روائياً بكامله، وليس فقط روايات وأعمالاً مسرحية وقصصية. وكان قد شرع في بناء هذا العالم في سن التاسعة عشرة من عمره، واختار حينذاك (بلاد الكرنفال) العبارة البرازيلية بامتياز، عنواناً لروايته الأولى. كان أمادو أنهى لتوه دراسة الحقوق والعلوم الاجتماعية في ريو دي جانيرو لكنه خيّب أمل العائلة ولم يصبح محامياً، تماماً مثلما خيّب في السابق آمال أساتذته، الذين كانوا يتوقعون أن ينخرط تلميذهم هذا في مجال الرهبنة.. وإذا به يلبي نداء النضال مختاراً الضفة الأخرى، ضفة الشعب الذي التزم قضاياه وعبر عن همومه من غير أن يتخلى عن واقعيته السحرية التي شارك رواد الرواية الأمريكية اللاتينية في تأسيسها وترسيخ أبعادها الجمالية والأسلوبية. لقد كان جورجي أمادو مناضلاً وحزبياً، دخل السجن ونفي ثم عاد وانتخب نائباً واستقر نهائياً في البرازيل منذ العام (١٩٥٢). غير أن نضاله لم يحل دون تحقيق حلمه الأول؛ احتراف الكتابة. وكان بحق ذلك الكاتب المحترف الذي عرف كيف يستوحي الواقع البشري بل البرازيلي، كاتباً ملحمة الناس البسطاء والفقراء والمقهورين.

وإن كان أدب أمادو ينتمي إلى (المدرسة الملتزمة) تبعاً لانتمائه الفكري حينذاك، فهو لم يكن ملتزماً في المعنى السياسي الضيق أو المباشر. ولعل أهم ما يميز التزامه هو قدرته على الجمع بين الواقعية السياسية و(الواقعية السحرية) المشرعة على الغرائبية،

> ترجمت أعماله إلى نحو خمسين لغة منها العربية بعد أن تخطت شهرته المدى

أو قدرته على تخطي الالتزام السياسي من خلال الفانتازيا والتخييل. ونزعته التحررية هذه هي التي دفعته إلى تخطي مرحلته الروائية الأولى التي درج النقاد على تسميتها بـ(اليسارية الرومنطيقية). إنها المرحلة التي كتب فيها روايتيه الشهيرتين (كاكاو) و(عرق)، وهما تغرقان في وحول المأساة وتستلهمان البؤس الشعبي البرازيلي.

ولكن انطلاقاً من العام (١٩٣٥)؛ أي من خلال روايته (باهيا أرض جميع القديسين) يظهر في صنيعه الروائي نفس ملحمي، وكاد هذا النفس يطغى على الطابع النضالي الذي عرف به سابقاً. استوقفت هذه الرواية الكاتب الفرنسي ألبير كامو، وكان قرأها في الجزائر وكتب عنها قائلاً: (كتاب رائع ومذهل. وإن كان صحيحاً أن الرواية هي حدث أولاً، فهذه الرواية هي نموذج في هذا النوع). ولعل شهادة مماثلة من كاتب فرنسي كبير في مرتبة ألبير كامو هي خير دليل على طليعية جورجي أمادو، وعلى الأثر الذي يقدر أن يتركه هذا الكاتب البرازيلي في قرائه على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم، وسواء انتموا إلى القارة الأمريكية اللاتينية أم إلى أمريكا الشمالية أم أوروبا والعالم، إلا أن المنعطف الحقيقي في مسيرة أمادو الروائية يتمثل في العام (١٩٥٤) عندما قرر الابتعاد عن الالتزام المباشر، ليكتب رائعته الأكثر شهرة ورواجاً (غابرييلا قرنفل وقرفة). في هذه الرواية وما تلاها من أعمال، تبلغ (الغنائية) الروائية بحسب التعبير النقدي، ذروتها منفتحة على المزيد من الفانتازيا والدعابة والسخرية إذ يشرع أمادو في التغني بأرضه الأولى، محتفلاً بالأعياد الشعبية والمواسم والعادات ومركزاً على الخصائص، التي تسم أهل تلك البلاد الغريبة وكذلك على (الثقافة) الشعبية، ثقافة الملابس والعطور والمأكل والمشرب، ومن يقرأ روايات من مثل (دونا فلورا وزوجاها) و(تيريزا باتيستا) وسواهما، لا ينسى تلك القامات النسائية الساحرة: التي تناضل ضد داء الجدري، أو تلك المرأة التي تهجر المقهى لتصبح (ناشطة) بيئية.. في مثل هذه الروايات استطاع أمادو أن يجعل من الوقيعة أو الحادثة السياسية ما يشبه الحكاية الخرافية التي يتقاطع فيها الواقع والفانتازيا، التاريخ والسخرية، المأساة والملهاة.. لكنها تظل حكاية طالعة من صميم المخيلة الشعبية البرازيلية.

كم تساءل النقاد والقراء في العالم حول عدم فوز أمادو بجائزة نوبل، التي كان ينتظرها – مثلما كان ينتظرها روائيون آخرون – عاماً تلو عام؟! لكنه فاز بجوائز كثيرة في البرازيل والعالم. وشهرته داخل وطنه وخارجه لم تكن تقل عن شهرة أي نجم في السينما أو ميدان كرة القدم البرازيلية. ولعل انتماءه الفكري ساهم في ترويج أدبه، خصوصاً في الخمسينيات والستينيات، عندما كان النضال العالمي في أوج احتدامه، ولم تتأخر رواياته في الوصول إلى القراء العرب الذين أقبلوا على قراءته، سواء مترجماً إلى العربية من اللغة البرازيلية أو البرتغالية كما تسمى. وقد وجدوا في رواياته شخصيات ذات جذور عربية ومشرقية تحديداً، وقد استوحاها أمادو من أوساط المهاجرين السوريين واللبنانيين، الذين يمموا وجهة البرازيل منذ القرن التاسع عشر. ولعل الروائي عوض شعبان، هو في طليعة معرّبيه عن لغته الأم وقد برع في تعريب روايته (غابرييلا) متيحاً الفرصة للقراء العرب أن يقرؤوها في ترجمة أمينة وبديعة. وانتشرت أعماله المعربة في معظم العواصم العربية، ناهيك ببعض الترجمات التي نقلت عن لغات أجنبية (أو وسيطة كما تسمى) وهي أقل أمانة من الأصل البرازيلي.

يذكر قراء أمادو كيف خرج مرة يحيي جمهوراً كبيراً شاء أن يحتفي به قائلاً: (لا أريد أن أخلد للراحة، ولا أن أحصل على إجازة، أقول لكم، نلتقي قريباً أيها الأصدقاء. الساعة لم تأتِ بعد، الساعة التي أستريح فيها تحت الأزهار والخطابات..). إلا أن أمادو، الذي كان صاخباً بالحياة والأحلام، أغمض عينيه قسراً بعدما قاوم الشيخوخة بشراسة روحه الشابة، ونزقه المشبع بروائح (القرنفل والقرفة)، أما رواياته فيزداد الإقبال على قراءتها في كل ترجماتها العالمية، وما برح بعضها يجذب السينمائيين لنقلها إلى الشاشة الكبيرة.

خيّب آمال والديه وأساتذته ولم يصبح محامياً أو كاهناً

ظل وفياً لالتزامه قضايا الناس وهمومهم وأحلامهم وانكساراتهم

لم ينل جائزة نوبل للآداب إلا أن شهرته فاقت نجوم الكرة والسينما البرازيلية

مبادرة رائدة من شارقة العطاء الثقافي

بيوت الشعر العربية

تشهد حراكاً شعرياً فاعلاً


محمد ولد سالم

من الشارقة إلى نواكشوط، مروراً بعمّان فالأقصر فالخرطوم فالقيروان فتطوان فمراكش.. تبدو برامج بيوت الشعر هذا الصيف مزدحمة بأنشطة شعرية ثقافية متنوعة.. ملتقى هنا، ومهرجان هناك، وورشة هنالك. وينصرم شهر يونيو على إيقاع مهرجان (ضفاف شعرية) في مدينة بني ملاّل، الذي نظمه بيت الشعر في مراكش، ليفتتح شهر يوليو بليلة الشعر الحساني (سحر لغنا) الذي نظمه البيت نفسه في مدينة الداخلة.

وفي تلك الأثناء، ينظم بيت الشعر في الشارقة (ليلة شعرية شنقيطية) بمشاركة خمسة شعراء من موريتانيا، ضمن برنامجه الشهري (ملتقى الشعراء) الذي يستضيف كل شهر شعراء من إحدى الدول العربية، ليقدموا إبداعاتهم أمام جمهور الشعر في الإمارات. وفي منتصف يوليو قدمت دار الشعر بتطوان في المغرب ملتقى (حدائق الشعر)، وكذلك قدم بيت الشعر في المفرق بالأردن لقاءً شعرياً، لينتهي الشهر بأمسية تذكارية للشاعر (حمودة الشريف كريم) في بيت الشعر بالقيروان. وفي غرة أغسطس نظم بيت الشعر في الخرطوم تظاهرة أدبية في مدينة أم درمان بعنوان (شعراء الأغنية) شارك فيها كبار شعراء الأغنية في السودان، كما قدم بيت الشعر في نواكشوط وعلى مدى ثلاثة أيام دورة تدريبية بعنوان (مهارات الإبداع: الشعر نموذجاً). بالتزامن مع ذلك رعت دار الشعر بتطوان وعلى مدى ثلاثة أيام في مدينة المضيق تظاهرة شعرية ثقافية بعنوان (بحور الشعر)، حيث أقيمت أمسيات شعرية وفعاليات أدبية متعددة، ومكتبة شاطئية. وفي مستهل الشهر أيضاً نظم بيت الشعر بالأقصر جولة (القافلة الثقافية) التي تنقلت بين مدن الإسكندرية ودمنهور وإيتاي البارود، مقدمة أمسيات ولقاءات أدبية متنوعة. وعلى مدى ثلاثة أيام، نظمت دار الشعر بمراكش تظاهرة أدبية وثقافية في مدينة (سيدي أفني) بعنوان (الشعر في المخيمات والشواطئ) تضمنت أمسيات شعرية ومكتبة شاطئية وورشاً فنية ومسابقات وفقرات موسيقية.

تلك مجرد نماذج بسيطة لمشهد نشيط، متسع على امتداد الوطن العربي، وهي لا تعبّر بدقة عن حجم ما يدور في هذه البيوت، فكل بيت لديه برنامجه الأسبوعي الثابت من أماسي ولقاءات لا تتوقف، ما يعني أن الحركة فيها دائبة.. هكذا يبدو مشهد هذه البيوت حافلاً، خاصة في موسم الصيف الذي يتسم عادة بالخفوت الثقافي، والاستراحة بعد عناء العمل المكثف في المواسم الأخرى، فقد أبت بيوت الشعر إلا أن تسد فراغ هذا الموسم، وترضي أذواق


بيت الشعر في مراكش انتقل بنشاطه إلى مدينة الداخلة

محبي الشعر بالجديد والنوعي من الشعر والموضوعات المرتبطة بالإبداع، ففعاليات يومية متواصلة تملأ أسابيع هذه البيوت وشهورها بالنشاط الثقافي المتواصل مقدمة نموذجاً فريداً للعطاء الشامل، الذي ينسحب على أكبر رقعة عربية، محركاً الراكد فيها، ومحدثاً حراكاً شعرياً كانت الساحة الثقافية في أمس الحاجة إليه، فبعد سنوات طويلة من الركود الشعري؛ حملت البيت مبادرة رائدة وفريدة من شارقة العطاء الثقافي هذه البيوت الشعرية التي انطلقت كنجوم ساطعة تبدد ظلام ذلك الركود.

كان ذلك في السادس من يناير (٢٠١٥) أثناء استقبال صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في (دارة الدكتور سلطان بن محمد القاسمي) للشعراء المشاركين في الدورة الثالثة عشرة من مهرجان الشعر العربي في الشارقة، حين أطلق تلك المبادرة الرائدة، التي فاجأت الشعراء أنفسهم بما حملته من طموح واسع، لم يسبق له مثيل في التاريخ الثقافي العربي الحديث، فقد تعودوا أن تكون المبادرات مركزية تقام في الدولة التي تطلقها، أو تكون جزئية تقيمها دولة في دولة أخرى، لكن المبادرات بهذا الشمول الذي يتوجه إلى كل قطر عربي، بل كل مدينة وقرية، هي شيء نادر، وربما لم يحدث في التاريخ الثقافي العربي الحديث، إلا في مبادرة صاحب السمو حاكم الشارقة لإنشاء بيوت الشعر، فقد قال سموه في ذلك اللقاء: (سنعمل على تأسيس بيوت للشعر في بلدان كثيرة، تكون ملتجأ للشعراء لنشر إبداعهم والتواصل واللقاء فيما بينهم، ومنبراً لإيصال أصواتهم، ولن نكتفي بأن يكون في كل دولة بيت، بل سنسعى ليكون في كل منطقة، بل في كل قرية بيت للشعر، وسنجعل من تلك البيوت ملتقى لمختلف أجيال الشعراء كباراً وشباباً، وسيكون هناك دعم لنشر دواوينهم).

في حديث صاحب السمو حاكم الشارقة مع الشعراء، كان واضحاً أنه مدرك تماماً للواقع المتردي للشعر العربي، وحالة الضياع التي يعيشها الشعراء، وأنه مشغول بذلك الوضع، يفكر في الطريقة التي يمكن بها إخراج الشعر منه، ولذلك أطلق هذه المبادرة كأمل يتلافى شيئاً من هذا الضياع، ويوقف مسيرة الانحدار سعياً لانتشال الشعر من السقوط، وإعادة الأمل إلى الشعراء، وتحريضهم على الشعر، كي لا يتوقف الإبداع، فيتوقف معه أمل الحياة، لأن الشعر هو أمل الحياة، وهو التوق الدائم للحرية ولمستقبل أفضل، حتى وهو يصف أحلك لحظات الألم واليأس، ففي خلفية اليأس أمل لسعادة، وعندما افتتح أول بيت للشعر في مدينة المفرق، استبشر شعراء المفرق به، وتنادوا إليه يُحيُّونه ويُحْيون أمسياته، لأنهم رأوا فيه أملاً في مستقبل شعري زاهر وجميل، ورأوا فيه حضناً إبداعياً يجمعهم على القول الجميل وحده، وكذلك كان حال الشعراء في الدول الأخرى مع البيوت التي افتتحت فيها، فقد استشعروا نبل الهدف، وسمو المرام، وأن هذه هدية لهم لا تروم مقابلاً، ولا تريد جزاء ولا شكوراً، ويكفيها مقابلاً أن يزدهر الشعر، وأن يجد أولئك المبدعون فرصة في منبر يخاطبون منه جمهوراً، ويداً تساعدهم ليقفوا على أقدامهم شامخين بشعر شامخ، وأن يصبح الشعر العربي بخير، ويظل ديوان العرب



د. سلطان القاسمي

مبادرة حاكم الشارقة شملت كل أرجاء الوطن العربي بعواصمه ومدنه وقراه

الحاضر في قلب اهتمامها، والحارس للغتها ووعيها وهويتها وإنسانيتها.

باستعداد كبير وسعي جاد، تلقفت دائرة الثقافة في الشارقة المبادرة التي عهد إليها بتنفيذها، وتحركت وفودها إلى مختلف الدول العربية، وهكذا خلال سنتين فقط رأت النور سبعة بيوت شعرية، على خارطة عربية واسعة تضم الأردن ومصر والسودان وتونس والمغرب وموريتانيا، لتضاف إلى بيت الشعر في الشارقة، الذي يعمل منذ عقود، ووفرت لهذه البيوت كل وسائل العمل والدعم المادي الكافي لكي تقوم بمهمتها، وبدأنا نشهد صدى ذلك العمل الجاد، من خلال الحراك الإبداعي الذي أحدثته تلك البيوت في أوطانها، المتمثل في إقامة الأمسيات الشعرية الأسبوعية، والملتقيات والندوات الشهرية، والمهرجانات السنوية، ونشر الدواوين وإقامة تعاون وتنسيق ثقافي مع مؤسسات أخرى، وتوفير الدعم المادي للشعراء الذين هم في أمس الحاجة إليه.

اللافت في عمل هذه البيوت اليوم، كما هو واضح في ما استعرضناه من نشاطها، أنه لم يعد مقتصراً على المدن التي توجد فيها تلك البيوت، فقد أصبح يمتد إلى مختلف المدن داخل الدولة الواحدة، فلا تريد هذه البيوت أن تحبس نفسها في منطقة جغرافية ضيقة أو إقليم واحد، لأن الأهداف المرسومة لها منذ التأسيس أهداف شاملة وطنياً وعربياً، ما يجعلها قادرة على الحركة بين المدن والأقاليم والبلدات والقرى المختلفة للدولة، وربط صلات وإقامة تعاون ثقافي خارجها، وقد أهلها ذلك لأن تصبح لاعباً أساسياً على الساحة الثقافية في دولها، وأصبح نشاطها يتصدر المشهد، ويقود العمل الثقافي فيها، وبات صداه يتردد في المنابر الإعلامية، ويحمل إلى المتلقي أسماء شعرية، من هنا وهناك، لم يكن يعرفها أو يسمع عنها، ويحمل إليه أيضاً أساليب شعرية متنوعة، تظهر تنوع المشهد الشعري العربي وثراءه، وقابليته للتطور إذا وجد الدعم، ما يحدث حواراً أسلوبياً، وتأثراً وتأثيراً لا شك أنه سيكون له ما بعده.

ما أنجز حتى الآن في إطار هذه المبادرة هو عمل عظيم بكل المقاييس، ومن المؤكد أن هذا النشاط سيزداد، لأن أجندة دائرة الثقافة فيها بيوت أخرى سوف ترى النور في المستقبل في مناطق أخرى من الوطن العربي، فنتوقع أن تصبح هذه البيوت بعد فترة وجيزة هي التي تقود العمل الثقافي العربي وتوجهه، وأن يشهد الشعر العربي نهضة كبرى يكون أساسها هذا العمل الرائد الذي تقوم به الشارقة اليوم.



بيت الشعر في تطوان يقيم نشاطه في فضاء الطبيعة

بيوت الشعر العربية بفعالياتها المستمرة والمتنوعة باتت تقود العمل الثقافي العربي



مكتبة الإسكندرية استقبلت بيت شعر الأقصر بحضور د. مصطفى الفقي



غرناطة إفريقيا ولؤلؤة المغرب

تلمسان من حواضر الثقافة الإسلامية



عامر الدبك

مدينة تحاور البحر والسهل والجبل، كما يتحاور فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ليلتقي فيها النبع بالنبع، كما يلتقي فيها التاريخ بالجغرافيا، وكأنما هي شهقة نبع من المعرفة، وظل جبل من التاريخ، وفسحة سهل من الثقافة، تحاورت فيها الطبيعة مع الطبيعة كما تحاور الإنسان مع الإنسان. وللمدن كما للبشر دلائل أسرارها، التي تتشكل عبر التاريخ لتصبح هويتها، وخصوصيتها، وحمضها الأميني، الذي يحتفظ بموروثها الثقافي، الذي يثبت أصالة انتمائها إلى ذاتها، وأصالتها في الوجود.

بهذا المعنى يمكن للمدن أن تلتقي مع بعضها بعضاً في الملامح الثقافية العامة، لكنها لا بد وأن تفترق في ملامحها الثقافية الخاصة المطبوعة بطابعها وطبيعتها.

وفي حديثنا عن المدن الثقافية، قد لا ننجو من تكرار بعض العبارات، وبعض المقولات، التي تتصل بالثقافة والحوار الثقافي، إلا أن هذا التكرار لا يعدو كونه تكراراً لفظياً، لأنه ينفتح بمعناه على خصوصية كل مدينة في منتجها الثقافي، وفي تأسيس رأس مالها الرمزي، ومن هنا فإن هذه العبارات التي قد ترد مكرورة، تجد مبررها في أن المدن التي يحتفى بها كعواصم للثقافة الإسلامية، تستجيب لجوهر هذه المقولات عبر تاريخها الثقافي، وتحولاتها الثقافية على مر العصور.

تلمسان التي انتبهت إلى وجودها كمدينة مأهولة منذ العصر الحجري، والتي تقع في شمال غربي الجزائر، هيأتها الطبيعة بيد الفطرة، فأسبغت عليها فتنة وجمالاً، كما هيأتها صبغتها الثقافية التي نهض بها أبناؤها، من علماء ومفكرين ومبدعين وفنانين وأدباء، فوسمها بعضهم نسبة إلى الطبيعة ونسبة إلى المعنى الكامن في اسمها (تلي مسان) بـ(مدينة الينابيع) وأطلق عليها بعضهم الآخر، تأويلاً لفعلها الثقافي وحضورها في المشهد المغربي والعربي، والعالمي، (جوهرة إفريقيا) و(لؤلؤة المغرب العربي) و(غرناطة إفريقيا).

مدينة تفرد ظلها المعتق بالتاريخ، مختالة ببردتها الأندلسية المبللة بالغيم، وكأنها تشهد الوجود على حضارتها الممتدة إلى ما قبل التاريخ، لتتوالى عليها الحضارات غزواً واحتلالاً وفتحاً، ولكنها في كل الأحوال كانت تفرد صفحات تاريخها لتسطر آثار أولئك العابرين، وإن امتدت إقامتهم على أرضها إلى قرون طويلة، فبنى فيها الرومان حصونهم، وكانت وقتها تسمى (بوماريا) واستمرت في هذه الحال من التجاذب الاستعماري، حتى بسط إليها الإسلام يده السمحة، في


أطلال قلعة المنصورة

عهد الخليفة عثمان بن عفان، فدخلها عقبة بن نافع فاتحاً لينشر الإسلام ويفرد ظل السلام على المدينة.

وفي العصر الأموي حاول الأمويون توطيد الفتوحات في المغرب في عهد الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وكانت تلمسان في أجندة أهدافهم المهمة، للسيطرة على مراكزها العسكرية، إلا أن المدينة لم تعرف استقراراً خلال هذه الفترة، ليستمر ذلك الاضطراب بعد سقوط الدولة الأموية وبداية حكم العباسيين، ليكون نتيجة ذلك قيام دولة أبي قرة اليفرني الذي اتخذ لنفسه لقب الإمامة. لتدخل المنطقة بعدها تحت سلطة الأدارسة، ثم الفاطميين، ومن بعدهم المرابطين، ثم الموحدين، ثم المرينيين، حتى قيام دولة بني عبدالواد التي أسسها عبدالواد الزياني في القرن الخامس عشر الميلادي. حيث شهدت المدينة في هذا العهد حركة ثقافية وعلمية وإبداعية وعمرانية، غاية في الأهمية، وذلك لأن معظم سلاطينها، كانوا إما فقهاء وإما أدباء وإما شعراء، فشهدت في عهد السلطان أبي يحيى يغمراسن بن زيان أهم معالمها الأثرية، منها (قلعة المشور) و(باب كشوط) و(مئذنتا جامع أغادير) و(الجامع الكبير)، كما كان يجالس العلماء ويشجعهم، ويكثر من زيارتهم، وأحياناً كان يستقدمهم إلى بلده، حيث شهدت الحركة العلمية والفكرية في عهده نهضة كبيرة، ما جعل هذا النهج راسخاً يقتدي به من جاء بعده من السلاطين من بني زيان.

ولعل هذه المكانة الرائدة التي كانت تتمتع بها حاضرة تلمسان، كما يرى د. هادي جلول: قد ترجع بالدرجة الأولى إلى النزعة العلمية والثقافية لدى بعض سلاطينها من بني زيان، الذين كانت لهم إرادة قوية ورغبة شديدة وجهود مستمرة، امتازوا بها في ميدان الحركة الفكرية بصفة عامة، ورعاية معتبرة للفنون والآداب والعلوم الشرعية على وجه الخصوص، وتحرير الأفكار من الركود وتنشيطها، فشهدت الحركة الثقافية والفكرية والمعرفية زخماً كبيراً في عهد السلطان (أبو حمو موسى الأول) ومن بعده السلطان (أبو حمو الثاني) الذي زخرت مجالسه بكبار العلماء والأدباء، وكذلك في عهد ابن تاشفين، الذي حرص على إقامة المجالس العلمية والأدبية في قصره، ليشهد المناقشات والحوارات بين العلماء والأدباء، ومن علماء تلك المجالس كان الفقيه العالم (أبو موسى بن عمران المشدالي) الذي لعب دوراً جوهرياً في تنشيط الحركة الفكرية والعلمية في تلمسان، وكان بعض سلاطينها علاوة على دعمهم وتشجيعهم للعلم والعلماء والأدباء والمفكرين، يشاركون في حركة التأليف والمنتج الثقافي، كالسلطان أبي زيان محمد بن أبي حمو، الذي كتب كتاباً في التصوف (الإشارة في حكم العقل بين النفس المطمئنة،

كل مدينة لها خصوصيتها في منتجها الثقافي وتأسيس رأس مالها الرمزي

تلمسان مدينة مأهولة منذ القدم واسمها الحقيقي (مدينة الينابيع)


واسيني الأعرج


عبد الكريم دالي


عبدالملك مرتاض

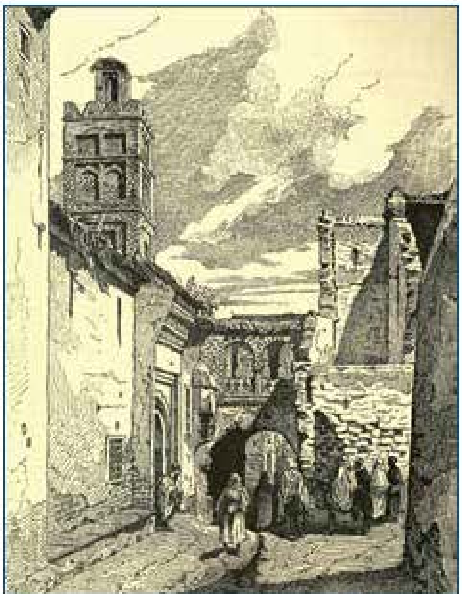
والنفس الأمارة) ما جعل من تلمسان حاضرة تفوق العديد من حواضر العالم الإسلامي آنذاك في شتى الميادين الثقافية والعلمية، ليستمر هذا النهج المعرفي والثقافي من قبل السلاطين الذي يقدم مثالاً حياً على إيجابية العلاقة بين الثقافي والسياسي، كما يقدم مثالاً حياً على طبيعة الحوار الثقافي الذاتي، ما يجعله أكثر استجابة للحوار مع الآخر، والتواصل معه دون التفريط بالهوية الثقافية والخصوصية التي طبعت ثقافة تلمسان في ذلك العهد.

وبالتالي شهدت تلمسان في عهد بني زيان، أقصى حالات الحوار الثقافي والفكري والعلمي والمعرفي، ما كان له الأثر الأكبر في تفعيل الحركة الثقافية، وتهيئة بيئة ثقافية محفزة، وجاذبة للعلماء والمفكرين والمثقفين والأدباء والشعراء، ليسهموا في توسيع طيف هذا الحراك الثقافي، فنشطت حركة التأليف والنشر، كما نشطت المناظرات والمحاورات العلمية المكتوبة، حسب د.هادي جلول بين فقهاء تلمسان وغيرهم من رجال الفقه المغاربة والأندلسيين والمشارقة. كل ذلك كان ثمرة قرون من الجهود العلمية في مجال الثقافة والأدب والعلم، وثمرة تفاعل تاريخي اشتركت في صياغته عوامل مختلفة، لتصبح إلى جانب كونها عاصمة الدولة، عاصمةً للثقافة الإنسانية المنفتحة على ثقافات الحضارات والحواضر المختلفة التي وفدت إليها مؤثرة ومتأثرة، عبر إيقاع تشاركي بلغ ذروته في عهد بني زيان.

وبانتهاء هذا العهد، شهدت تلمسان بعض الاضطرابات، ما أثر في نشاطها وحراكها الثقافي، لكنها ما لبثت أن عادت، مع انهيار الأندلس، إلى دورها التاريخي الإسلامي في القارة الإفريقية، حيث استقبلت مئات الآلاف من المهجّرين الوافدين عليها من قرطبة وغرناطة، بعد سقوط هذه الأخيرة سنة (١٤٩٢م)، ومن غيرهما من مدن الأندلس. وتقدر المصادر التاريخية عدد من توافدوا على تلمسان في تلك الفترة بمئات الآلاف. وكان منهم العلماء والفقهاء والأدباء والشعراء والحرفيون المهرة، وغيرهم من الفئات التي ساهمت في تطوير الحياة العامة في هذه المدينة.. لتدخل تلمسان والمنطقة كلها تحت نفوذ الدولة العثمانية حتى احتلها الفرنسيون عام (١٨٣٢م)، ولم يخرجوا منها ومن الجزائر كلها إلا بعد مقاومة عظيمة وثورة وطنية جهادية توجت عام (١٩٦٢م) بالاستقلال. وهنا تثبت تلمسان مرة أخرى أنها حاضرة أيضا للثورات الوطنية، حيث اتخذ منها الأمير المجاهد عبدالقادر بن محيي الدين الجزائري الحسني، قاعدة للجهاد خلال مقاومته للاستعمار.

وإلى جانب ذلك فقد شهدت تلمسان في الفترة الاستعمارية، حركة ثقافية مهمة عبر النوادي والجمعيات التي كانت سباقة في إنشائها، مثل: نادي المستقبل التلمساني، ونادي السعادة، ونادي الرجاء، وجمعية المحافظة على القرآن الكريم، والجمعية السنوسية، وغيرها.. ما كان له دور مهم في نشر التعليم والوعي الوطني والديني والفكري بين أفراد المجتمع. دون أن نغفل عن انتشار الزوايا الدينية في تلمسان، والتي بلغت في أواخر العهد العثماني ما يقارب الثلاثين زاوية، كالزاوية الطيبية والعيساوية، والقادرية، والدرقاوية، وغيرها.. والتي كانت لها مساهمات في تعزيز الهوية الإسلامية والقومية والوطنية.

وفي مجال الصحافة يمكن الإشارة إلى مجلتين صدرتا في أواخر النصف الأول من القرن العشرين وبداية النصف الثاني، وهما مجلة (العبقرية الفكرية الإصلاحية)، ومجلة (الذكرى) الدينية الصوفية، إلى جانب الصحف الفرنسية التي كانت تصدر في تلك الفترة، مثل جريدة (صدى تلمسان) و(بريد تلمسان) و(تافنة) و(مستقبل تلمسان).


تلمسان في القرن الثامن عشر

عاصرت وجود الرومان والحقبة الأموية ومعظم سلاطينها كانوا إما فقهاء أو أدباء وشعراء


من الغناء الحوزي التلمساني



مدينة تلمسان

وفي الحديث عن الموسيقا والغناء، فإن تلمسان – كما يقال – كانت عاصمة للموسيقا الأندلسية، وخاصة في الغناء الحوزي التلمساني، الموروث من الغناء الأندلسي، من إرث زرياب وابن باجة، حمله الأندلسيون الذين وفدوا إلى تلمسان وأقاموا فيها بعد سقوط الأندلس، وتعني كلمة حوز (الضاحية)، أي أنه ينتمي إلى موسيقا الضواحي والأطراف، ومن أقطابه وأعلامه الجزائريين المنحدرين من عائلات أندلسية: محمد بن مسايب، ومحمد بن سهلة وابنه بومدين بن سهلة صاحب الأغنيتين الشهيرتين (بالله يا ابن الورشان) و(يوم الخميس آش اداني)، وبالتالي أصبح الغناء الحوزي من العلامات الثقافية التي طبعها أهل تلمسان بطابعهم، وهويتهم الفنية والثقافية.

وحين نستعرض أعلام تلمسان في صفحات التاريخ، يفرد التاريخ آلاف الصفحات ومئات الأسماء الأعلام في الفكر والعلم والأدب والشعر والتاريخ، منهم: عفيف الدين التلمساني، وأبو مدين التلمساني، وأبو العباس المقري التلمساني، وابن منصور التلمساني، وابن مرزوق التلمساني، وأحمد الونشريسي التلمساني، وابن الحاج الكبير التلمساني.. وغيرهم من الصفوة عالية المقام من رجالات الثقافة الإسلامية.

لتستمر هذه السلسلة من الأعلام حتى العصر الحديث في نهايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين، كالمتصوف وعالم الدين محمد الهاشمي والشيخ الدرقاوي بن يلس والقاضي أبو بكر شعيب والشيخ عبدالقادر المجاوي والشيخ محمد بن يلس والعربي بن صاري والذي يعتبر عميد الموسيقا الأندلسية والغناء الحوزي التلمساني، والأب الروحي للثورة الجزائرية مصالي الحاج والرسام عبدالحليم همش والمؤرخ عبدالحميد بن أشنهو والموسيقي عبدالكريم دالي، والكاتب محمد ديب، صاحب ثلاثية الجزائر وثلاثية الشمال، ورائد من رواد الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، كما تحضر في الذاكرة أسماء كتاب وأدباء أعلام مازالوا حاضرين في المشهد الثقافي والأدبي المغربي والعربي والعالمي، مثل الناقد د.عبدالملك مرتاض، صاحب العديد من الكتب النقدية المهمة في مجال السرد والشعر والنظرية النقدية، وكذلك الأديب والروائي واسيني الأعرج، صاحب المنتج الإبداعي المتميز والمختلف، سواء على مستوى الخطاب الروائي، أو الخطاب النقدي، أو الأكاديمي. وغير أولئك كثير ممن أغنوا المشهد الثقافي التلمساني، متجهين به إلى العالمية ليكون أكثر حضوراً في المشهد الثقافي الإنساني.

مدينة تفرد ظلها المعتق بالتاريخ وتختال ببردتها الأندلسية

لاتزال حاضرة ثقافية عربية إسلامية تتواصل مع الآخر من دون التفريط بالهوية



د. محمد صابر عرب

الحقيقة التاريخية
في كتابة المذكرات الشخصية!

خلال عملي الأكاديمي، يسألني طلابي عن الأهمية التاريخية لمذكرات الساسة والزعماء وقادة الرأي والفكر حينما يلجأ بعضهم إلى كتابة مذكراته الشخصية، التي يعتمد عليها الباحثون والمؤرخون، اعتقاداً منهم بأنها وثائق تستوجب الرجوع إليها كأحد المصادر التاريخية.

القضية تستحق قدراً من العناية والدراسة، وخصوصاً حينما يتأثر بعض الباحثين بما يرد في هذه المذكرات، التي لا تشكل الأغلبية منها أهمية كبيرة لافتقادها إلى الموضوعية، وخصوصاً إذا ما كان صاحب هذه المذكرات كان يشغل وظيفة عامة كبيرة، فغالباً ما يضخم في الدور الذي قام به، ولا يذكر أية مثالب خلال عمله الوظيفي.

في وطننا العربي غالباً ما تأتي مثل هذه النوعية من الكتابات بمثابة إبراء لذمة صاحبها من أية مثالب أو انحرافات، وغالباً ما تشكل هذه الظاهرة حالة عامة في معظم هذه النوعية من المذكرات، التي يكتبها الرؤساء والساسة والقادة العسكريون.. إلخ. القليلون هم من اتسمت مذكراتهم بقدر كبير من الصدق والتجرد، لعل في مقدمتهم الزعيم المصري الشهير سعد زغلول (قائد ثورة ١٩١٩)، لقد كتب مذكراته في كراسات صغيرة الحجم، كان يداوم على كتابتها يوماً بيوم، وقد نشرتها دار الكتب المصرية، وحققها الدكتور عبدالعظيم رمضان منذ أكثر من عقدين تقريباً، وتعد هذه المذكرات بمثابة صورة صادقة معبرة عن الواقع بكل صراعاته السياسية والحزبية، إلا أن المهم جداً في هذه المذكرات أن الرجل لم يخجل من تناول حياته الشخصية بكل شجاعة، وقد اعترف بكثير من الأخطاء التي وقع فيها برغم أنها قضايا شخصية خالصة، لدرجة أنه يعترف بأنه خسر كثيراً من ممتلكاته الشخصية، فضلاً عن موضوعات أخرى قد لا تهم القارئ أو حتى المؤرخ، لكن الرجل كان صادقاً جداً مع نفسه، باعتباره إنساناً طبيعياً يصيب كثيراً وقد يخطئ أحياناً، وهو ما دفع بأحد المؤرخين عبدالخالق لاشين، حينما ركز كثيراً في دراسته عن سعد زغلول على هذه السلبيات، وأغفل تماماً أية إيجابيات وطنية وسياسية، ولم يقدر صدق الرجل وأمانته فيما كتب!

كتابة السيَر الشخصية قد أصبحت ظاهرة مهمة في وطننا العربي، ولكن وفق معلوماتي لم يحدث، أن اعترف صاحب أية مذكرات بأي أخطاء وقع فيها خلال عمله العام، بل جاءت المذكرات في مجملها، بمثابة شهادة تقدير واعتراف بفضل ما قام به كاتبها من جهد خلاق ومثالية مفرطة. وإذا كانت ثمة أخطاء فهي نتاج لتآمر الآخرين عليه.

وعلينا أن نفرق بين هذا النوع من المذكرات، ومذكرات أخرى كتبها أصحابها وهم بعيدون عن السلطة، وفي مقدمتهم المؤرخ المصري الشهير عبدالرحمن الجبرتي (١٧٥٣– ١٨٢٢)، فقد عاش في العصر العثماني في نهايات القرن الثامن عشر، وعاصر الحملة الفرنسية على مصر والشام وتولية محمد علي حكم مصر (١٨٠٥)، ولم يكن يشغل وظيفة رسمية بل كان ناظراً على بعض الأوقاف الخيرية، وعاش التجربة يوماً بيوم وسجلها في كتابه الشهير (عجائب الآثار في التراجم والأخبار)، وقد كتب ما كان يشاهده ويعايشه يوماً بيوم، وعرَف بكثير من مشاهير عصره من العلماء والوجهاء، كما كتب كثيراً عن الأحداث السياسية والقضايا الاجتماعية، وجاءت كتاباته بمثابة صور حية ناطقة، وكأنه يلتقط كل مشهد بكاميرا في غاية الدقة، وهكذا جاءت كتاباته بمثابة وثيقة حية مسجلة الأحداث والوقائع، التي عاصرها بقدر رائع من السخرية أحياناً والنقد اللاذع في كثير من الأحيان.

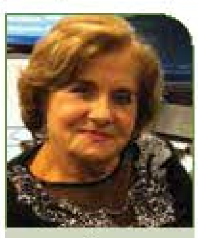
غالبا ما أتحدث مع طلابي في مرحلة الماجستير والدكتوراه، عن مخاطر الوقوع تحت وهم المذكرات، التي لا يجب أن يعول عليها المؤرخ كثيراً، إلا إذا تناولها بحذر ووعي شديدين، ولعل أهم ما قرأت من مذكرات كتبها صاحبها على شكل مشاهدات عاصرها، وهي تعدّ مخطوطاً كتبه أحد طلابي من الشباب الليبيين،



تضفي عليها ملامح الحيوية والجمال

حدائق باريس

واحات ثقافية فنية تاريخية



هدى الزين

انتشرت الحدائق في أغلبية دول أوروبا، مثل إيطاليا وفرنسا، بعد تطور النظام الإغريقي الروماني في فن الحدائق، وفي القرن الخامس عشر إبان حكم الملك لويس الرابع عشر الزاهر الذي اشتهر عهده بالرخاء والثراء ونهضة الفنون في فرنسا، وخاصة فنون الحدائق منها، والتي تميزت عن غيرها من الحدائق العالمية كونها تحولت إلى واحات ثقافية وفنية. وتضم باريس اليوم أكثر من (٤٢١) من المتنزهات والحدائق البلدية، تغطي أكثر من ثلاثة آلاف هكتار وتحتوي على أكثر من (٢٥٠) ألف شجرة.

ويضفي فصل الربيع في باريس الحيوية والجمال والرونق الخاص على معالم المدينة، فيرسم بريشته تحفة فنية متألقة بألوانها في شوارعها وساحاتها ومقاهيها، وتزدحم حدائقها بروادها للاستمتاع بالشمس والزهور والأشجار والخمائل الجميلة، والتمتع بالتظاهرات الفنية والثقافية التي تقدمها الحدائق الباريسية العريقة. وتبدأ الجولة في أشهر حدائق باريس وأقدمها، والتي تمثل جزءاً من التاريخ الفرنسي وثقافته. حديقة (توليري) حديقة ملوك باريس، لعلها من أقدم وأشهر حدائق باريس، وقد تم إنشاؤها عام (١٥٦٤) لقصر التوليري الملكي، وتعتبر هذه الحديقة أقدم حديقة عامة في باريس، وتقع بين متحف اللوفر وساحة الكونكورد، فقد قامت الملكة كاترين دي مديتشي باستقدام مهندس من فلورنس مختص في التجميل والفنون المدنية، وهو المهندس (برنارد دو كارنيسي)، لبناء حديقة على غرار النمط السائد في عهد النهضة

الإيطالية آنذاك، حيث ضمت الحديقة نوافير ومغارة ومتاهة، كما توزعت تماثيل (مايول) إلى جانب تماثيل (رودان وجياكوميتي). وأعمال مونيه، وزينت الحديقة ببعض التصاميم الهندسية الخزفية، وهي من أجمل الأمكنة للتنزه والثقافة والتظاهرات الفنية للباريسيين والسياح.

وتعتبر حديقة التوليري من أشهر حدائق باريس وأقدمها، وتضم تماثيل وورودا وبحيرات، وهي الطبعة الفوتوكرومية لباريس وجزء من (مشاهد فن العمارة والآثار والمواقع العريقة في فرنسا)، وفي عهد الإمبراطورية الثانية، تم تشييد جناحين تحولا إلى متحفين يستضيفان العديد من المعارض والتظاهرات الفنية على مدى العام، ويعتبران من أجنحة متحف اللوفر الملاصق. وقد ورد ذكرها في كتاب بيديكير الذي صدر عام (١٩٠٠) عن باريس وضواحيها، حيث وصفها كتيب المسافرين بأنها (أشهر متنزه في باريس) ومن أكبر وأجمل الحدائق في باريس بذلك الوقت.

وكانت الملكة تقيم بها الاحتفالات الملكية ولتكريم سفراء الملكة اليزابيث الأولى ملكة بريطانيا، وكذلك لزواج ابنتها (مارغريت دو فالويس) بـ (هنري الرابع).

أما حديقة اللوكسمبورغ فهي حديقة الحب والفنون، وهي قرب الحي اللاتيني وتحيط بقصر اللوكسمبورغ ومجلس الشيوخ الفرنسي، وتعتبر من الحدائق الشهيرة عالمياً لكونها تتمتع بقيمة ثقافية بفضل رواية فيكتور هوغو (البؤساء) التي نالت شهرة عالمية.

كما تشتهر بحدائقها الغنّاء التي قال عنها زكي مبارك في ذكرياته في باريس: (هذه الحديقة لم يخلقها الله إلا للحب والقراءة).

وحديقة اللوكسمبورغ قيمة ثقافية فنية منذ أواخر القرن التاسع عشر، حيث أضيف إليها مسرح العرائس وأكشاك الموسيقا والدفيئات الزراعية وبيوت النحل، والنوافير الخلابة التي بنيت عام (١٦٢٠م)، إضافة إلى التماثيل الكبيرة والأعمدة التي تتوزع بين جنبات الحديقة.

وتعتبر الحديقة ملكاً لمجلس الشيوخ الفرنسي وقصر لوكسمبورغ التاريخي، وهي جزء من (مشاهد فن العمارة والآثار ومواقع أخرى في فرنسا) من كتالوج شركة ديترويت للنشر عام (١٩٠٥).

تم بناء هذا القصر، الذي أصبح الآن مقراً لمجلس الشيوخ الفرنسي، في الفترة ما بين (١٦١٥ و١٦٢٠) على يد المعماري الفرنسي سالومون دي بروس (١٥٧١-١٦٢٦) على أطلال قصر قديم هو فندق لوكسمبورغ، وفقاً لإصدار عام (١٩٠٠) من كتاب بيديكير الذي وصف الحديقة المحيطة بالقصر بأنها (الحديقة الوحيدة المصممة على طراز عصر النهضة الباقية في باريس)، وأشار إلى أن (الحديقة تحتوي على مساحات خضراء قليلة وعدد من الأزهار ليس بالكثير، ولكن بين مجموعة الأشجار مساحات شاسعة يلعب فيها الأطفال، ويوجد عدد كبير من أعمال النحت والتماثيل)، وتضم اليوم العديد من المعالم الفنية: منها مسرح وأكشاك موسيقا، إضافة إلى نحو (٧٠) منحوتة.

وقد دأبت حديقة اللوكسمبورغ، على تقديم معارض لفن التصوير الضوئي والرسوم التشكيلية على أسوار الحديقة على مدى العام.

بدأ الاهتمام بالحدائق العامة إبان حكم الملك لويس الرابع عشر

حدائق باريس متألقة بألوانها وزهورها وأشجارها وتحفها الفنية الثقافية



حدائق قصر فرساي الملكية

ويعتبر متحف حديقة اللوكسمبورغ واحداً من أقدم المتاحف بأوروبا، ويقع على أراضي حدائق لوكسمبورغ. افتتح المتحف سنة (١٧٥٠) كأول معرض للوحات الفنية تديره الدولة الفرنسية. ويستضيف معارض مؤقتة خلال السنة، حيث ركزت المعارض في السنوات الأخيرة على الفنانين موديغلياني وفلامنك، وهذا العام تم الاحتفال بمناسبة الذكرى السنوية الـ(٥٠٠) لميلاد الفنان تينتوريتو، بعرض أعماله الفنية في متحف لوكسمبورغ كأحد أروع الرسامين في عصر النهضة، وكان المتحف في البداية متحفاً فنياً بالجهة الشرقية لقصر لوكسمبورغ، وفي سنة (١٨١٨) أصبح المتحف أول متحف للفن المعاصر، وفي سنة (١٨٨٤) حيث أصبح المتحف تحت إدارة وزارة الثقافة الفرنسية ومجلس الشيوخ الفرنسي، ثم أصبح جزءاً من الاتحاد الوطني للمتاحف منذ سنة (٢٠١٠)، ومن وقتها يستضيف العديد من المعارض المؤقتة لكبار الفنانين الفرنسيين والعالميين.

وكان أول المعارض التي أقامها منذ سنة (١٧٥٠) وحتى سنة (١٧٨٠) للوحات الفنية العامة بمدينة باريس، وعرض مجموعة الملك التي شملت (تيتان مادونا الأرنب) (وعائلة دافينتشي المقدسة) والعديد من اللوحات الفنية القديمة التي تشكل نواة متحف اللوفر.

وتمت إعادة فتح المتحف سنة (١٨٠٣) بعرض العديد من اللوحات الخاصة بالفنان نيكولا بوسان وجاك لويس ديفيد، وخصص للفنانين الذين عاشوا ما بين سنة (١٨١٨ و١٩٣٧) تم تحويل العديد من التحف الفنية التي كانت بمتحف لوكسمبورغ إلى العديد من المتاحف الباريسية الأخرى، ومنها متحف (جو دو بوم) ومتحف (أورانجيريه) ومتحف الفن الوطني المعاصر ومتحف (دورسيه). منذ سنة (١٧٥٠ وحتى سنة ١٧٨٠م).

وكان للعرب حضور في هذا المتحف العريق، حيث استضاف أعمال الفنان المصري الدكتور عمر النجدي، بدعوة من مجلس الشيوخ الفرنسي. وضم المعرض أكثر من ثلاثين لوحة من الإبداع والتميز، ولقيت الأعمال التي عرضت بقصر حديقة لوكسمبورغ بباريس استحسان الجمهور الفرنسي وانبهارهم بأعمال الفنان، خاصة أنها تحمل سمات الشخصية المصرية الأصيلة بكل تفاصيلها.

وتعتبر حديقة (يير–Yerres) مسرحاً لعدد كبير من النشاطات والمعارض، ومنها البينالي المخصص لفنون النحت في حديقة مدينة يير الصغيرة التي تبعد نحو عشرين كيلومتراً عن باريس. وهذه الحديقة الرائعة تحمل اسم الفنان الفرنسي غوستاف كاييوت، الذي كان من أبرز فناني النصف الثاني من القرن العشرين، وتنظم في الحديقة مع حلول الربيع تظاهرات فنية كبيرة، منها بينالي النحت، الذي يضم منحوتات لمبدعين من أجيال وجنسيات عديدة، يأتي في مقدمة هؤلاء النحات الفرنسي أوغست رودان، الذي تحضر له في البينالي منحوتة جميلة أنجزها عام (١٩٠٧) قبل عشر سنوات من وفاته، بعنوان (حواء على الصخرة).

أما حديقة جاردان دي بلانت: فهي أول حديقة نباتية في باريس، تم إنشاؤها عام (١٦٢٦) من قبل الدكتور لويس دي لابروس الطبيب لويس الثالث عشر لزراعة النباتات الطبية، بين عامي (١٨٥٣ و١٨٧٠).

تزدحم بروادها للاستمتاع بجمالها وعراقتها اللذين يمثلان جزءاً من التاريخ الفرنسي

توجد مكتبة تعتبر الأهم والأضخم في عالم النباتات والبيئة


الملكة كاثرين دي مديشي


الملك لويس الرابع عشر


برناردان دي سان بيير

وهي حديقة نباتية رئيسة في باريس، تقع على الضفة اليسرى من نهر السين وتقع قرب مسجد باريس ومعهد العالم العربي بباريس وجامعة السوربون. تأسست على مساحة تبلغ نحو (٢٨) هكتاراً جمعت بين الحديقة والمتحف وحديقة الحيوان ومتاحف الحدائق، وتشكل حديقة ومتحفاً في آن، وتعرض فنون زخرفة الحدائق، وفي جنباتها يتوزع قسم خاص لحدائق جبال الألب وقسم لحديقة الشتاء والدفيئات المكسيكية، إضافة إلى حديقة الورود.. كما أنها تحتوي على أربع صالات عرض، ومتحف المعادن، ومتحف الحشرات، ومتحف الحفريات، ومتحف غراند غاليري، ثم توسعت فيما بعد لتضم حديقة الحيوانات التي تأسست عام (١٧٥٩م) من قبل برناردان دي سان بيير. لذلك فهي من الحدائق الباريسية المنوعة في عروضها ومتاحفها وجمال فن البستنة فيها، وتعتبر أهم متحف للتاريخ الطبيعي.

وتوجد إلى جانب الحديقة، مكتبة من أهم وأضخم المكتبات التي يقصدها المختصون في علم النباتات أو في عالم الأثريات والبيئة، ويطلعون على دفات كتبها النفيسة، أو الصادرة حديثاً، كما تتوافر على حديقة صغيرة مخصصة لعدد من الثدييات والزواحف والحشرات، إضافة إلى مجموعة من المتاحف الصغيرة، كجناح المعدنيات الذي يضم مجموعة كبيرة من البلورات المعدنية الضخمة، وجناح الحفريات، وجناح الحشرات، وجناح الحيوانات الضخمة المحنطة، حيث يعود تاريخ تشييده إلى سنة (١٨٨٩) ويحتوي على أكثر من (٨٠٠) هيكل حيواني محنط، ويتم فيه عرض هياكل بعض الحيوانات المنقرضة، مثل (الديناصور والماموث)، ومساحته أكثر من (٦٠٠٠) متر مربع، إضافة إلى فضاء آخر خصص لبعض الحيوانات والطيور، مثل الجمل والنعامة وطير الطاووس.

ويتميز متنزه سو في ضواحي باريس بأنه أعد كمدرسة لتحضير الأمراء للحكم، وهو يجسد فن الحدائق الفرنسية. هذه الحدائق التي عرفت عصرها الذهبي في القرن السابع عشر كانت رمزاً للأبهة والإنارة وجمال التنسيق، وهو ما ميز حدائق النبلاء في العصر الكلاسيكي، وقد افتتن الملك لويس الرابع عشر بالحدائق، فطلب من أشهر مهندسي الجنائن أندريه لينوتر، أن يرسم له أجمل حديقة على الإطلاق، وعلى مدى قرنين أصبحت هذه الحدائق مسرحاً لحفلات ضخمة ينظمها النبلاء، وملعباً لممارسة رياضة الصيد وركوب الخيل.



حديقة جاردن دي بلانت

(حدائق قصر فرساي الملكية): تقع هذه الحدائق الساحرة في الضواحي الغربية في باريس، ومساحتها نحو (٨٠٠) هكتار، وقد صممها كلود موليه وهيلبر ماسون في عام (١٦٣٠)، وهي حدائق تحيط بقصر فرساي الملكي، وهي مساحات خضراء تحتوي على النوافير والأشجار والأزهار والتماثيل، وحدائق لأشجار البرتقال تضم أكثر من ألف شجرة، وعلى تماثيل برونزية ورخامية، وحدائق للزهور، كما تحتوي كذلك على خمسين نافورة، أشهرها ما يعرف باسم نافورة (لاتونا) المصممة على شكل كعكة زفاف من أربع طبقات، والتي تعمل فقط ثلاث مرات في الأسبوع، وتضم الطبقة الأولى منها لاتونا وأولادها ولابولو وديانا، والطبقتان الثانية والثالثة تضمان الضفادع، والطبقة الرابعة تضم التماسيح والزواحف.

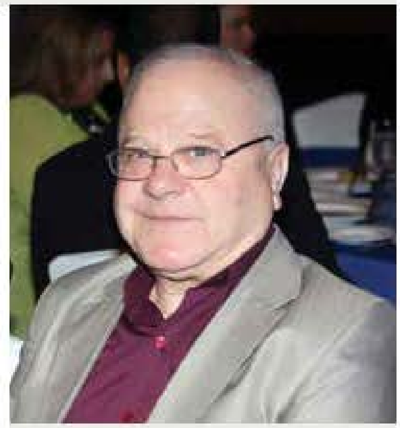
ومن معالم الحدائق أيضاً، نافورة أبولو، المصنوعة من الذهب الأصلي. وكهف أبولو يوضح استضافة مجموعة من خيول الشمس، وأبولو والحوريات، وتقام استعراضات فنية بالمناسبات الوطنية لتقدم سمفونيات موسيقية، تتراقص فيها مياه النوافير على أنغامها مضاءة بإضاءة ساحرة، لتعكس للزوار عظمة وجمال هذا القصر وحدائقه التي شهدت حكايات الملوك الفرنسيين السابقين.

كما أنشئت في عهد الإمبراطور نابليون الثالث مع أول مدير للمتنزهات والحدائق في المدينة، جان تشارلز ألفاند، غابة بولونيا، وغابة دو فينسين، وبارك مونتسوريس وبارك دي بوتيه–تشاومونت، وبارك دو لا فيليت (١٩٨٧–١٩٩١) وبارك أندريه سيتروين (١٩٩٢) وهناك حدائق تنتمي إلى متاحف شهيرة باريسية مثل متحف برادنلي ومتحف رودين، وجميعها تجمع بين الجمال الطبيعي وثقافة المكان وقيمته الفنية.

متنزه سو في ضواحي باريس أعدّ كمدرسة لتحضير الأمراء للحكم

تضم باريس أكثر من (٤٠٠) حديقة ومتنزه تجسد فنون الحدائق الذي تتميز به عن غيرها عالمياً

هل للمشكلات الثقافية معجم؟!



نبيل سليمان

لم يكن قد مضى عام على صدور الكتاب الأول لسعيد يقطين (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب – ١٩٨٥) عندما قرأته، فعزّز لديّ ما كنت قد رأيت من لغة ومنهجية جديدتين ومغويتين، فيما كان قد أتيح لي الاطلاع عليه من الكتابات النقدية المغربية. وربما زاد في تثميني لكتاب سعيد يقطين أمران، أولهما أنه باكورة صاحبه، والثاني أنني كنت قد قرأت الروايات التي تناولها للميلودي شغموم، وأحمد المديني، وعزالدين التازي، ومبارك ربيع، وكانت صداقتي للروائيين الأربعة آنئذٍ قد تبرعمت بين باريس والدار البيضاء.

عبر السنوات المؤارة التي تلت إلى هذا اليوم، توالت وتعززت برازخ المشروع النقدي – الفكري لسعيد يقطين، وصولاً إلى (معجم المشكلات الثقافية). وكنت قد قرأت أغلب مواد هذا المعجم إبان نشرها في جريدة القدس العربي ما بين سنتي ٢٠١٤– ٢٠١٦.

يبرهن (معجم المشكلات الثقافية) على مقدرة صاحبه الأكاديمي الصارم والباحث المدقق على التعامل مع الصحافة اليومية. وقد كانت للرجل تجربة مبكرة في ذلك مع جريدة (أنوال) المغربية المحتجبة.

من اليومي إلى الجوهري تختط مواد هذا المعجم سبيلها، فلا تقع في شرك العابر الذي تنصبه الصحافة اليومية. وقبل أن نتبين ذلك هنا، أشير إلى مقالة (المعجم الثقافي)، وفيها إشارة مهمة إلى البعد الجماعي في العمل المعجمي بعامة، إذ إن المعجمي ينطلق مما سبقه توسيعاً أو تهذيباً أو تصحيحاً. كما تذهب الإشارة المهمة هنا إلى أن المعاجم ذات البعد الثقافي شرط لتطوير لغتنا. ولا يتصل المعجم الثقافي بالاستعمال اليومي لمفردات اللغة، بل يتصل أيضاً بالمعارف والثقافات والعلوم، كما يجلو سعيد يقطين.

في مادة (الغربة الثقافية) يجبهنا السؤال عن علاقتنا بالعصر. والجواب هو أننا غرباء عن عصرنا، لأننا لا نطرح أسئلة حول هذه العلاقة، فترانا نحيا ثلاثة أنواع من الغربة: عن العصر، فنحن لا ننخرط فيه معرفياً، وغربة عن التراث، وغربة عن الذات، ومن هذه أننا لا نقيم علاقة مع مفكرينا المعاصرين، فمن يذكر الآن مهدي عامل، أو حسين مروة، أو عبدالكبير الخطيبي، أو طيب تيزيني، أو محمد أركون... يسأل سعيد يقطين، وأضيف بحسرة أكبر: من يذكر الآن إلياس مرقص، وهاني الراهب، وهادي العلوي، وبوعلي ياسين و...؟

وفي مادة (القتل الثقافي) يكتب سعيد يقطين أن أشد أنواع الموت هو موت الأحياء. ونحن نمارس ضد أحيائنا / رموزنا الثقافية التدمير والأذى، فكما لا نكرم موتانا، نحن لا نكرم أحياءنا. إنه القتل الثقافي، إنه تشويه الذاكرة الجماعية، بل محوٌ لها، عن طريق تجريح المساهمين في تشكيلها في حياتهم.

بماذا يمكن للمثقف العربي أن يتفاعل مع واقعه من أجل إنجاز الفعل الثقافي القادر على التحول إلى فعل اجتماعي؟

على هذا السؤال، وتحت عنوان (الحساسية المثقفية للمثقف) يجيب سعيد يقطين، فيجلو العوائق الموضوعية والذاتية أمام المثقف العربي، سواء ما تعلق منها بالتاريخ المحلي

يبرهن كتاب (معجم المشكلات الثقافية) لسعيد يقطين على مقدرة صاحبه الأكاديمي الصارم والباحث

أو العوامل الأجنبية أو الممارسات الثقافية السلبية مثل عدم الإيمان بالاختلاف أو ادعاء امتلاك الكمال، فترى المثقف يرى أنه هو المحلل أو المبدع أو المفكر الذي لا يخطئ، وحيث تنتأ النرجسية المثقفية.

وبصدد التدليس الثقافي، نجد في المعجم أن هذه العلة هي من المخاطر التي تتهدد الثقافة العربية المعاصرة، سواء من خلال كتابات بعض الاعلاميين أو الكتّاب الذين لا يوفرون كذباً ولا ليّاً لأعناق النصوص، وما شاكل، مما يسود عادة في مراحل الصراع الثقافي السياسي حين يمارس بطريقة غير حضارية، وتكون الغاية هي تبكيت الخصم النقدي وسحقه.

في واحدة من مواده، عزّز (معجم المشكلات الثقافية) لديّ القناعة بتاريخية النظر النقدي ووحدة الهموم الثقافية العربية. إنها مادة (التقاعد الثقافي) التي أعادتني إلى ما كنت قد كتبته تحت عنوان (المتقاعد) في جريدة الوحدة ١٩٨٥/٣/١٠ - اللاذقية) وضمنته كتابي (أقواس في الحياة الثقافية - ٢٠٠١). فالأفكار الأساسية تعبر ثلاثة عقود بين المادتين، كما تعبر ما بين اللاذقية والرباط، أو المتوسط والأطلسي، مما يتعلق بالتقاعد الإداري المبكر، والتقاعد الثقافي الذي تأخذ به بعض الجامعات، فيتوقف المتقاعد عن التطور والإنتاج، وتراه يجترّ ماضيه العلمي والثقافي. ومثله هذا الذي ينأى طوعاً أو استسلاماً منه للضغوط، عن الثقافة، ويتحول إلى مجترّ ومتعالٍ يغلف جهله المتنامي بمحفوظاته وذكرياته المتماوتة. وقد انتهيت كما انتهى المعجم بعد أكثر من ثلاثين سنة إلى أن المثقف مطالب مهما كانت الظروف بأن يطيل أمد انتاجيته مدى الحياة، إذ ليس في العمل الثقافي سن للتقاعد، كما هو الأمر في العمل السياسي، وإن تكن طاقة العمل ليست واحدة عند الجميع، لكنها موجودة عند الجميع، وهي تتحدى الزمن بمثل ما يتحداها به الزمن.

ومن هذا القبيل من التصادي عبر العقود والجغرافيا، ما يتصل بالمعارك الثقافية. ففي المعجم أن فعل (كتب) يختزل في واقعنا كل أفعال العنف، ليرادف (يحارب - يصارع - ينشقّ..) حتى ليتجاوز كل ما في فقه اللغة للثعالبي في هذا المحور الدلالي، بينما كانت المعارك الثقافية والأدبية القديمة تقوم حول أفكار وبين اتجاهات. وهنا يلحّ عليّ أن أشدد على القيمة الكبرى التي أعطيتها دوماً للمعارك الثقافية بما تعنيه من اختلاف مخصب، لا مدمّر، ومن تفاعل الأطراف واحترامها لبعضها بعضاً. والسجل حافل بذلك من معارك العقاد والرافعي، وطه حسين ومحمود أمين العالم.. إلى ما جرى توثيقه في كتاب (معارك ثقافية في سوريا - ١٩٨٠) والذي قام بإعداده وتحريره والتقديم له بوعلي ياسين ومحمد كامل الخطيب... وكاتب هذه السطور.

> **المعاجم ذات البعد الثقافي شرط لتطوير لغتنا لأنها تتصل بالمعارف والثقافات والعلوم**

من الإضافات العديدة المهمة لهذا المعجم ما جاء في مادة (الجمالية الثقافية)، والتي تشدد على أن الرداءة وليدة القبح في كل شيء، ودليل على عدم تحمّل المسؤولية، وعدم تقدير الآخر، وعلى التهور. ويبدأ التعود على الرداءة والقبح منذ الصغر، في البيت والمدرسة والشارع. أما الحذق والجمال فهما الاستثناء. ولأننا لا نتدرب على تذوّق الجمال، فإننا نكبر مائلين أبداً، كما يبدو في تعاملنا مع الخطابات التي تمثل الجمال في الأدب والفن، إذ نتوهم أن الجمالية تكمن فقط في الشكل الذي لا نرى له مضموناً، أو نتوهم أن الاهتمام بجمالية النص هي تحريف له عن الأفكار والمضامين والأنساق، فإذا بنا نغرق في رداءة الأيديولوجيا وقبحها، إبداعاً وتأويلاً. إن الجمال جوهر الثقافة.

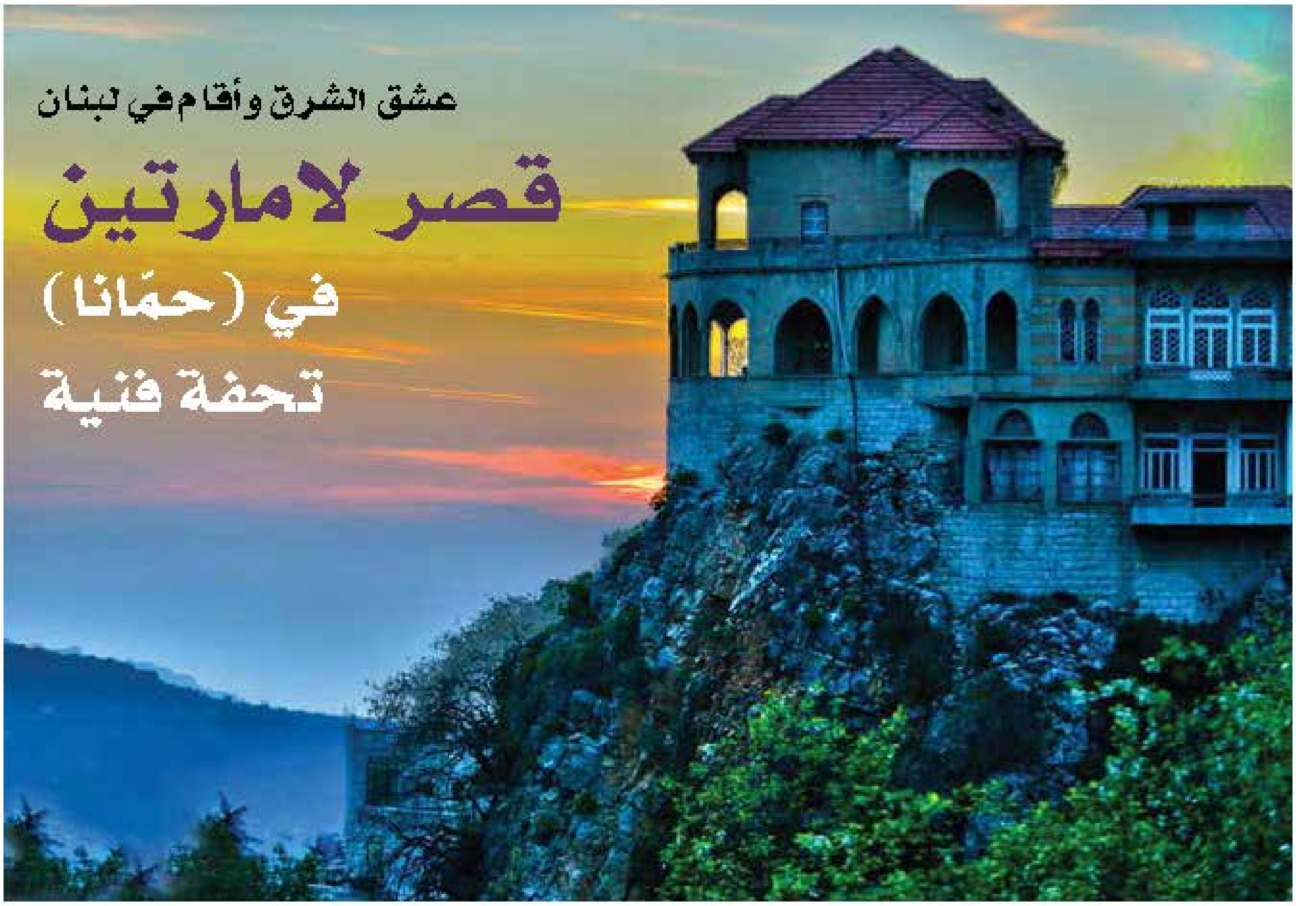
> **نحيا عدة أنواع من الغربة الثقافية عن العصر والتراث والذات**

هكذا يمضي هذا المعجم بين الاحتباس الثقافي، والموت الثقافي، والكسل الثقافي، والمستقبل الثقافي، والمتخيل الثقافين والعصيان الثقافي والانتماء الثقافي، وثقافة الإرهاب والدونكيشوتية الثقافية، والأخلاقيات الثقافية والهشاشة الثقافية، والثقافة الوطنية والمؤسسة الثقافية والمثقف العضوي، والأسئلة الكاوية عن الحداثي والتقدمي والظلامي والتجريبي، إعلاناً عن الأطروحة الأثيرة: الحداثة والعتاقة، وتعريةً لما يسميه بزمن الرقامة، حيث يسود القص واللصق، وطريقة الطمّ والرمّ في التأليف. وفي كل ذلك يتقد النزوع الانساني لسعيد يقطين، كما يتقد نزوعه الحضاري والوطني، ويتجدد ويتألق وعده ووعيه بالمختلف والخصيب الذي نحتاج إليه، ليس في ثقافتنا فقط، بل في حياتنا بعامة.

> **لا بد للمثقف العربي من أن يتفاعل مع واقعه لإنجاز الفعل الثقافي القادر على التحول إلى فعل اجتماعي**

عشق الشرق وأقام في لبنان

قصر لامارتين في (حمّانا) تحفة فنية



وكأنّ بلدة (حمّانا) لا تشبه غيرها من البلدات اللبنانية، تتغفو على أحد سفوح سلسلة جبال لبنان الغربية، داخل تجويف صخري، على خرير نهر شاغور حمّانا المنحدر غرباً من جهات المديرج، حاملاً معه نقاء الثلج وأسراب الغيم والندى، ليعجب بها الشاعر الفرنسي ألفونس دي لامارتين، ويحلّ عليها ضيفاً عندما زار الشرق في بداية ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ومازال أحد قصورها يحمل اسمه إلى اليوم (قصر لامارتين)، وكذلك واديها (وادي لامارتين) الذي خلده بقصيدة شائقة بعنوان (الوادي)، وجاء في بعض مقاطعها:



سليمى حمدان

قلبي مهجور من الكل/ حتى الأمل لم تعد أمنياته أن يزعج المساء/ امنحوني فقط وادي طفولتي/ ملجأ يوم لأنتظر الموت/.. روحي تغفو على خرير المياه/ آه، هناك يحيطني سور من الخضرة/ في أفق ممتد يكفي عيني/ أحمل إن أمكن أقدامي بمفردي في الطبيعة/ لا أسمع سوى الموج، وسوى السماء لا أرى.

تبعد حمّانا عن بيروت نحو (٣٠) كم صعوداً، وترتفع (١١٠٠) متر عن سطح البحر، تصل إليها من بيروت، الحازمية، الكحالة، عاريّا، عالية، بحمدون، قبيع، الشبانية، حمّانا.

وصلنا إلى حمّانا التي مازالت الثلوج تفترش أرضها برغم أشعة الشمس الساطعة، ويكاد الجليد يقطع علينا الطريق ويمنعنا من متابعة السير، يصافحك هواؤها البارد النقي وأهلها الكرام الطيبون، الذين يجيبونك عن كل سؤال، وأحياناً عن اللا سؤال، إضافة إلى بيوتها المعممة بالقرميد الأحمر، والمحاطة بمختلف أنواع الأشجار الحرجية المثمرة كالتين والعنب واللوز والدراق والمشمش والكرز، كأغلبية المصائف اللبنانية، إضافة إلى غابات الصنوبر التي تحيط بحمّانا وبكل البلدات المجاورة، كفرنابل ورأس المتن والشبانية وقبيع وغيرها.

نحن هنا في جنوب حمّانا، أمام تلك الثلاثية الخلابة التي تجمع بين قصر لامارتين ووادي لامارتين على وقع نهر شاغور حمّانا بكل صخب شلالاته. تلك البقعة المختلفة الفريدة والمميزة، إنها رحم الأرض التي يولد منها كل شيء، حيث لا فاصل تقريباً بين القصر والوادي إلا مساحات خضر بشكل عمودي لعشرات الأمتار، فلو حدث وسقط القصر لجاء في قلب الوادي وغسله النهر.

لهذا كان لامارتين يترك القصر على جماله الأخاذ ويسير بمحاذاة النهر المنحدر بعيداً في ذلك الوادي العميق، يلونه الأخضر وترافقه أشجار الحور والصفصاف وأسراب الطيور والزهور البرية وحتى الأشواك، تحيط به غابات الصنوبر والسنديان وعدة بلدات،

بداية من حمّانا، والشبانية، بمريم، ورأس الحرف، والعبيدية، ورويسة البلوط، ورأس المتن، والمنصورية، وصولاً إلى قناطر زبيدة في الحازمية، ليتجه شرقاً ويصب في نهر بيروت، فإلى البحر الأبيض المتوسط. فوادي لامارتين لوحة فنية بامتياز من صنع الطبيعة.

كيف لا؟ وما من مكان أو بيت أو شجرة جلس تحتها إلا وصارت أجمل وأهم بعدما صارت باسمه، من أول بيت سكنه في بيروت (في العقار ٣٣٣ في حي «مار متر» – منطقة «الأشرفية») فهو بيت لامارتين التراثي، إلى شجرة أرز باسقة في محمية أرز الباروك، ما إن جلس لامارتين تحت أغصانها ولو لدقائق قليلة حتى حملت اسمه (أرزة لامارتين) وصارت مقصداً لتلاميذ المدارس وطلاب الجامعات، وللسياح من لبنان والخارج، إضافة إلى شجرة أرز أخرى في غابة بشري، ويقال إنه حمل معه شتلات أرز من لبنان ليتم زرعها في فرنسا.

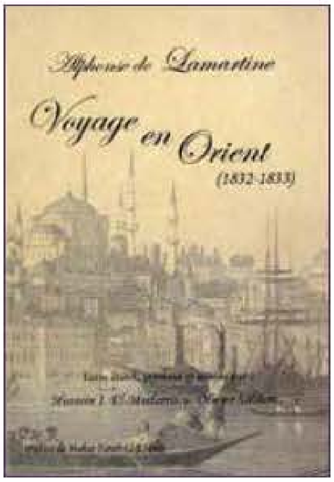
وبالعودة إلى (منزل لامارتين) في الأشرفية – شرق بيروت، ما إن قرّر أصحابه هدمه بهدف إعادة بنائه وتجديده وتغييره وإقامة بناية حديثة مكانه، حتى تمّ منعهم من قبل الجهات الرسمية، فهو (بيت لامارتين التراثي) وسيبقى كما هو من دون أي هدم أو تجديد.

من الوادي عدنا إلى (قصر لامارتين) فوق الشاغور المظلل بأشجار الحور والصفصاف، والذي لا تخلو المساحات المحيطة بضفافه من الثلوج المستعصية على الذوبان. دخلنا القصر من الجهة المغايرة لعدم وجود أي طريق مباشر يربط بين القصر والوادي، بوابة كبيرة تنفتح على ساحة فسيحة خضراء، تزينها أشجار الميس الباسقة الليّنة بأغصانها المطواعة كقوافي الشعر، كان يجلس تحتها لامارتين أوقاتاً طويلة، ينسج قصائده على وقع كل هذا الجمال، كما ذكر سابقاً أحد الراحلين من (آل مزهر) والذي كان معاصراً لاستضافة لامارتين في القصر.

تركنا الساحة الخضراء وشجرات الميس ودخلنا القصر يرافقنا أحد المسؤولين فيه؛ هو قصر بمنتهى الفخامة والأناقة والقِدم، كل ما فيه مختلف، الأرض ملونة البلاط كأنها سجادة من عالم السحر، الجدران أيضاً، ولو كانت تحكي لروت عشرات القصص والحكايا منذ بناء القصر وحتى اليوم، الأثاث، كل قطعة منه تريد أن تخبرك أشياء وأشياء، وكأن القرن الثاني عشر برمته تجمّع هنا، وأبى إلا أن يترك بصمة خالدة من جماله الهندسي، هو قصر الأحلام بامتياز، كيف لا وهو قصر لامارتين؟ والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف استطاع الوادي على جمالياته الصارخة وامتداداته الخضر العابقة أن يسرق لامارتين من القصر ليجول فيه؟ هذا القصر المنيف البهي المبني على الطراز القوطي منذ القرن الثاني عشر، سكنه آل مزهر الذين كانوا أول العائدين إلى المنطقة بعد الحملات المملوكية في الأعوام (١٣٠٢، ١٣٠٦، ١٣٠٧)، بحسب بلدية حمّانا، ومرّ عليه لامارتين إبّان زيارته إلى الشرق بين العامين (١٨٣٢ و١٨٣٣) بعدما كان عائداً من رحلة إلى قلعة بعلبك والبقاع مع قافلة سياحية بواسطة وسائل نقل بدائية في ذلك الزمن، فأعجب بحمّانا وتوقف فيها، واستضافه أصحاب القصر آل مزهر على الرحب والسعة، وينعم بكل ما جاء به من جمال ذلك الزمن، تحفة فنية بامتياز على الصعيد المعماري، هذا القصر الأثري الرائع رسمه مؤخراً الفنان التشكيلي اللبناني مصطفى فروخ في العام (٢٠١١) بلوحة رائعة، وأبرمت بلدية حمّانا اتفاقية توأمة مع بلدية (ماكون) الفرنسية بلدة لامارتين، والتي أقيمت فيها أخيراً مئوية مجموعته الشعرية (جوسلين) وكانت ذكرى مؤثرة للامارتين.

لامارتين الذي سحره جمال الشرق وأسراره، زاره في ثلاثينيات القرن التاسع عشر – كما ذكرنا– وتحديداً في السادس من أيلول عام (١٨٣٢)، بادئاً زيارته من بيروت التي كانوا يطلقون عليها في القديم اسم (بيريت) مع طبيبه الخاص وزوجته ووحيدته جوليا ابنة العشر سنوات، التي كانت مصابة بداء الصدر (ذات الرئة)، بعدما وصفوا لها مناخ لبنان وهواءه النقي لشفائها، لكن الأقدار لم تسعفها، ففارقت الحياة على عجل بين ذراعي والديها في السابع من كانون الأول من نفس العام (١٨٣٢)، وبكاها لامارتين بكاءً مراً، ودفنها مؤقتاً تحت شجرة خروب أمام المنزل، الذي كان يسكنه في بيروت، ليحملها في ما بعد إلى فرنسا ويدفنها فيها، بعدما رثاها بقصيدة مؤلمة بعنوان (الجثمانية) أو (موت جوليا).

لامارتين الذي يعشق الشرق حتى يحسب أنه منه، لم تقتصر زيارته على لبنان، فزار دمشق التي سحره



كتاب لامارتين رحلة إلى الشرق

جذبته بلدة (حمّانا) فحل ضيفاً عليها في ثلاثينيات القرن العشرين

كتب عن بيروت وحمّانا ودمشق وحلب والقدس في كتابه (رحلة إلى الشرق)


لامرتين



قصر لامارتين في حمانا

جمالها وتغنى بأهلها وأنهارها وبيوتها ذات الطابع الخاص، كما زار حلب وشبهها بمدينة أثينا اليونانية لتقدمها وحضارتها، كما زار فلسطين وساحلها الجميل ومدينة القدس بكل ما فيها من مقدسات، ومن ثم قفل عائداً إلى فرنسا بعدما زار اليونان مخلداً رحلته هذه في كتابه (رحلة إلى الشرق) ضمنه ديوانه الشعري الذي جمع فيه بين احتفائه بجمال الشرق وحزنه على ابنته الراحلة، فجاءت قصائده بنكهة خاصة لها طعم الفلسفة.

كما صدر كتاب (رحلة إلى الشرق) أخيراً للباحثين: السوري حسين عصمت المدرس، والفرنسي أوليفيه سالمون، عن دار (أليبو أرت) في حلب، وتضمن الديوان الشعري والتعليق عليه، إضافة إلى رسوم قديمة للمدن التي زارها في سوريا ولبنان وفلسطين وأماكن أخرى.

لامارتين المحب لكل مكان زاره في الشرق، كيف لهذه الأمكنة أن تنساه وهو الشاعر الرومانسي، الذي نشر أولى مجموعاته الشعرية وهو في الحادي والثلاثين من عمره عام (١٨٢٠) بعنوان (تأملات شعرية)، ثم أصدر مجموعة شعرية ثانية بعنوان (تأملات شعرية جديدة)، وكتاب (موت سقراط)، و(آخر أنشودة جحيم للطفل هارولد)، و(جوسلين)، و(سقوط ملاك)، و(خشوع شعري)...إلخ

مقتطفات من قصيدته (موت جوليا)

كانت الثمرة الوحيدة من تلك الأزهار التي قطفتها/ وكانت دمعة في رحيلي/ وقبلة في عودتي/ وعيداً دائماً في بيتي/ كانت شعاعاً من الشمس على نافذتي/ وعصفوراً غرداً يشرب من فمي/ ولحناً موسيقياً يتصاعد في الليل قرب مرقدي/ أكثر من ذلك كله، كانت / واحسرتاه!! صورة أمي، يخيل لي أن نظرات أمي تعود في عينيها/ وكان صوتها صدى عشر سنوات من الغبطة/ وكانت قدمها في البيت تملأ الهواء سحراً وعذوبة/ وبصرها ينفر الدموع من عيني/ وابتسامتها تضيء قلبي/ لم تكن نظراتي وقلبي/ وهي تسكرني غبطة وصلاة لتنتبه إلى أن جبينها يثقل ذراعي من يوم إلى يوم/ وإن قدميها تثلجان يدي كالحجر/ جوليا! جوليا! لماذا تشحبين/ تكلمي! ابتسمي!/ وافتحي عينيك لأقرأ فيهما/ إلا أن زرقة الموت كانت تزنر شفتها الوردية/ وكانت الابتسامة تموت عليها حالما تولد/ وأنفاسها القصيرة تزداد سرعة كخفقان جناح/ وعندما حملت روحها في آخر نفس/ مات قلبي في صدري كالثمرة التي تحملها المرأة في أحشائها ميتة باردة.

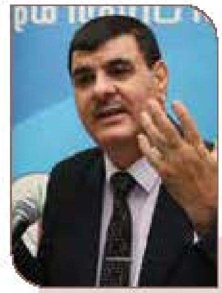
منعت الجهات الرسمية هدم بيت لامارتين في الأشرفية وأطلقت عليه (بيت لامارتين التراثي)



بشري جبل لبنان

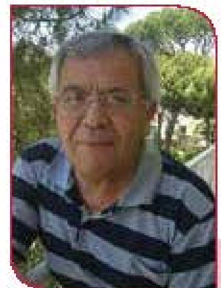
بساطُ الشّوق





عبد الرزاق الدرباس

لمبسمك الجميلِ ندى الزهورِ ... وفيضٌ من شذا أنقى العطورِ
حروفي بعدكم عطشت فلولا ... سقيتَ الرملَ من دفقِ النهورِ
أناقةُ حرفكم سحرٌ حلالٌ ... إذا خطّت يمينك في السطورِ
وكم أشتاقُ دفءَ البوحِ لمّا ... يُفرّحُ في الغيابِ وفي الحضورِ
للهفتك الحدائقُ إثرَ غيثٍ ... وصوتُك فرحةُ اليومِ المطيرِ
فليتك يا ضفافَ الوعدِ لمّا ... إلى ملقاكَ دحرجني شعوري
فليتك مرّةً أخرى، كلانا ... موانئُ، والمدى موجُ البحورِ
إلى عينيك ترتاحُ الأماني ... إذا تعبت بخطواتِ المسيرِ
هدوؤكِ جاذبٌ نحلَ الروابي ... وشهدُ الوصلِ يوحي بالكثيرِ
وعيناكِ اشتهاءُ السحرِ لمّا ... تمطّى فوقَ خدٍّ من حريرِ
لأنّك من ظباءِ الطهرِ وسماً ... أثرتِ الوجدَ في خافي ضميري
وأيقظتِ البنفسجَ في رياضي ... وحرّكتِ الغيومَ مع البدورِ
يقولون: الرشا ظبيٌ نفورٌ ... فمرحى إذ حظينا بالمرورِ
فأنتم نجمةٌ زانت سمائي ... ولحظةُ قربكم ضوعُ العبيرِ
وأهلاً بالخيالِ يزورُ شوقاً ... كأطيافٍ من الحلمِ الأثيرِ
بساطُ الشوقِ مدّتهُ الأماني ... فحوّلتِ النحيبَ إلى السرورِ
أرجّيه اقتراباً بعدَ بُعدٍ ... إذا سمحت تصاريفُ الدهورِ



ترجمة رفعت عطفة - سوريا
مارينا كولاسانتي - البرازيل*

الحائكة

كانت تستيقظ والظلام لايزال مخيماً، كما لو أنها تستطيع أن تسمع الشمس وهي تصل من وراء هوامش الليل. بعدها كانت تجلس لتحيك.

كانت تبدأ يومها بخيط فاتح اللون، خطٌّ نحيل من لون الضوء، الذي يمرّ بين الخيوط الممدودة، بينما السطوع يرسم في الخارج الأفق.

بعدها أصواف أكثر حيوية، أصواف أكثر حرارة راحت تحيك ساعة بعد ساعة سجادة طويلة لا تنتهي أبداً.

إذا كانت الشمس قوية أكثر من اللازم وتويجات الأزهار تتلاشى في الحديقة، كانت المرأة الشابة تضع في المكوك خيطاناً غليظة رمادية من أكثر الخيطان وبراً. من شبه الظل الذي كانت تأتي به الغيوم كانت تختارُ بسرعة خيطاً من فضة تطرز به النسيج بغرزات غليظة. عندما كان يأتي المطر الناعم إلى النافذة كي يُحييها.

لكن إذا ما تصارعت الريح والبرد أياماً مع الأوراق وأفزعت العصافير، كان يكفي أن تحيك الشابة خيطانها الذهبية الجميلة كي تعود الشمسُ لتهدّئ الطبيعة.

بهذه الطريقة كانت الفتاة تمضي أيامها مُمَرِّرة المكوك من طرف إلى آخر وتنقل أمشاط النول إلى الأمام وإلى الخلف. لم يكن ينقصها شيء. حين كانت تجوع، كانت تحيك سمكة جميلة، صابّةً اهتماماً خاصاً على الحراشف. وسرعان ما تصير السمكة على المائدة، تنتظر منها أن تأكلها. إذا ما كانت عطشى خلطت في السجادة صوفاً ناعماً بلون الحليب. في الليل كانت تنام مطمئنة بعد أن تمرّر خيط ظلمتها.

> * قاصة وشاعرة برازيلية من أصل إريتري، مواليد أسمرة (١٩٣٧)، هاجرت إلى طرابلس ليبيا ثم إلى إيطاليا ثم إلى البرازيل. من أعمالها أنا وحدي (١٩٦٨)، فكرة كاملة الزرقة ١٩٧٨، قصص حبّ مخدوش ١٩٨٦ في متاهة الريح (قصص أطفال) بينيلوب تبعث لحياتها (قصص). حصلت على عدد من الجوائز المهمة في البرازيل.

كانت الحياكة كلَّ عملها. لكنها جاءت وهي تحيك وتحيك بالزمن الذي شعرت فيه بأنها وحيدة، وشعرت لأوّل مرّة أنّ من المستحسن أن تملك زوجاً إلى جانبها.

لم تنتظر إلى اليوم التالي. بدأت بنزوة من يُحاول أن تعمل شيئاً جديداً، تخلط في السجادة أصوافاً وألواناً، تمنحها رفقة. وشيئاً فشيئاً راحت رغبتها تتجلّى: قبّعة عليها ريش، وجه ملتحٍ، جسد متناسق، حذاء مُلمّع. كانت تماماً على وشك أن تحيك آخر خيط من رأس الحذاء، حين قرعوا الباب. لم تحتج ولا حتى لأن تفتحه. وضع الشاب يده على سقّاطة الباب، رفع قبّعته وراح يدخل في حياتها.

فكّرت في تلك الليلة وهي مُتّكئة على كتفه بالأبناء الوسيمين الذين ستنجبهم كي تصير سعادتها أكبر.

وكانت سعيدة لبعض الوقت، لكن الرجل الذي إذا كان قد فكّر بالأبناء إلا أنه سرعان ما نسيهم. فما إن اكتشف قوّة النول حتى لم يعد يُفكّر إلا بالأشياء التي يمكن أن يمنحها له.

– نحتاج إلى بيت أفضل– قال لزوجته، فبدا لها ذلك عدلاً، لأنهما صارا الآن اثنين. طالبها بأن تختار أجمل الأصواف القرميدية، خيطاناً خضراء للأبواب والنوافذ وطالبها بالسرعة كي يكون البيت جاهزاً بأسرع ما يمكن. لكن ما إن انتهى البيت حتى بدا له غير كاف.

– لماذا نملك بيتاً إذا كان باستطاعتنا أن نملك قصراً –سأل، ثمّ ودون أن ينتظر جواباً أمر على الفور بأن يكون حجرياً ومتوجاً بالفضة.

– عملت الشابة أياماً وأياماً، أسابيع وأشهراً وهي تحيك سطوحاً وأبواباً، فناءات وأدراجاً وصالونات وآباراً. في الخارج كان يتساقط الثلج، لكن لم يكن عندها وقت كي تستدعي الشمس، وحين كان يأتي الليل لم يكن عندها وقت كي تختتم النهار، كانت تحيك وتحزن بينما الأمشاط تخبط دون توقّف على إيقاع المكوك.

– أخيراً صار القصر جاهزاً، ومن بين الأجواء الكثيرة اختار الزوجُ لها ولنولها أعلى غرفة في أعلى برج.

– كي لا يعرف أحد بأمر السجادة – قال ثم وقبل أن يضع المفتاح في الباب نبّهها– بقيت الإسطبلات. ثمّ لا تنسي الخيول!

كانت المرأة تحيك بلا كللٍ نزواتِ زوجها، مالئة القصر بالترف، الصناديق بالنقود، الصالات بالخدم، كانت الحياكة كلَّ عملها، كانت الحياكة كلَّ الذي تريد عمله.

وبينما هي تحيك وتحيك جاءت بالزمن الذي بدا لها فيه حزنها أكبر من القصر، بكلّ ثرواته وبكلّ ما فيه. وفكّرت لأوّل مرّة أنّ من المستحسن أن تكون وحدها من جديد.

فقط انتظرت أن يحلّ الليل. نهضت بينما كان زوجها نائماً يحلم بمطالب جديدة. صعدت درج البرج حافية كي لا تُحدث جلبة وجلست أمام النول.

لم تحتج هذه المرّة إلى أيّ خيط. أخذت المكوك بالمقلوب وبدأت تفكّك نسيجها ممرِّرة إياه من جهة إلى أخرى بسرعة، ففكّكت الخيول، العربات، الإسطبلات، الحدائق ثمّ فكّكت الخدم والقصر بكلّ العجائب التي كان يحتويها. ومن جديد وجدت نفسها في بيتها الصغير فابتسمت وهي تنظر إلى الحديقة عبر النافذة.

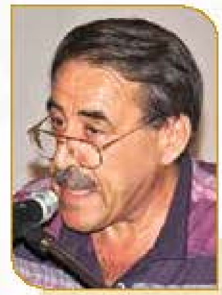
كان الليل في نهايته حين استيقظ الزوج مستغرباً من قسوة السرير. مذعوراً راح ينظر حوله. لم يملك الوقت كي ينهض. كانت هي قد بدأت تُفكّك صورة حذائه الداكن ورأى هو قدميه تختفيان وساقاه تتبخران. وسرعان ما صعد العدمُ في جسده وأخذ منه الصدر المتسق، القبعة والريش.

عندها كما لو أنّ الفتاة أحسّت بوصول الشمس اختارت خيطاً فاتحاً وراحت تُمرّره بين الخيوط مثل خيط نورٍ كرّرهُ الصباحُ في خطّ الأفق.



نقد

أقاصيص تعاين هموماً إنسانية



عدنان كزارة / سوريا

من نافل القول: الإقرار بأن القصة القصيرة جداً أو ق.ق.ج قد اكتسبت شرعيتها بفضل النماذج المتميزة التي أبدعها قاصون ركبوا موجتها في بلدان عربية كثيرة في مشرق الوطن العربي ومغربه على حد سواء.. وعلى الرغم من عدم استقرار التنظير النقدي لهذا الشكل من أشكال السرد، فإن ثمة مفردات نقدية صارت قيد التداول فيما يتعلق بالخصائص الفنية له، وأبرزها: (التكثيف، والإيجاز، والمفارقة، ومخالفة أفق توقع القارئ، وغلبة الجملة الفعلية في البنية اللغوية للقصة). وإذا كانت هذه الخصائص قاسماً مشتركاً مع القصة القصيرة، فهي مما تتميز به ق.ق.ج بشكل أكثر حضوراً وتفرداً.

تطالعنا القاصة نسرين البخشونجي بمجموعة قصصية تنتمي بجدارة إلى ق.ق.ج تتألف من عشر قصص، ويتضح للقارئ المتمرس بهذا الشكل، الجهد المبذول لتمثيل خصائص هذا الشكل السردي، والإمساك بتلابيبه، دون إغفال الخصوصية التي تحرص نسرين عليها كواحدة من مبدعيه المتألقين. ولعل أبرزها في مجموعتها: اهتمامها بقضايا نسوية في إطار إنساني أو اجتماعي، أو نفسي، فقد كانت جميع شخصيات القصص تقريباً إناثاً، ولم يشغل الذكر حيزاً يذكر إلا في قصة (نظرة ثابتة) على نحو غائم بلا ملامح ولا دور سوى وصفه بأنه (ذو نظرات ثابتة وابتسامة ساخرة)، وفي قصة (ركلة) كمعبر عن عقوق فظيع يمارسه ولد على أمه. وفي قصة (فطام) حيث يكون كطفل، موضع شغف أمه وتعلقها به. وعدولاً عن هذه المبالغة في إسناد البطولة في معظم القصص لشخصيات نسائية، استطاعت القاصة أن توفر لقصصها الشروط الفنية بشكل لافت للنظر ينم عن موهبة أصيلة؛ ففي قصة (ركلة) التي تعد من أنجح قصص المجموعة، استطاعت نسرين أن توظف المفارقة في التعبير عن ركلتين تصدران عن ولد لأمه، إحداهما عندما كان في بطنها واغتبطت بها لأنها تعني أن جنينها حي، والثانية عندما غدا شاباً، ووجهها إلى بطنها محاولاً أن يقتلها، فالركلتان ليستا متشابهتين، بل متضادتان، لأن إحداهما ترمز للحياة، والأخرى ترمز للموت.. الأولى عصارة الحب والثانية عصارة العقوق. وقد كانت أكثر قصص المجموعة نجاحاً تلك التي اتسمت بوجازة في البناء، وكثافة في التعبير، وإيحاء في الدلالة من خلال الموقف أو توظيف المجاز الذي يعطي للقارئ فرصة للتأمل واستكناه المغزى، وأبرز هذه النماذج قصة (ركلة) و(نكران) و(قهوة) و(فطام). وقد تراوحت قصص المجموعة من حيث المضامين بين التعبير عن عاطفة الأمومة كما في قصة (ميلاد) و(فطام) و(قبلة حياة) والتعبير عن العقوق كما في قصة (ركلة) و(نكران)، وبين إبراز شيء من سلوكيات النساء فيما بينهن، وهي سلوكيات سلبية عنيت القاصة بالتركيز عليها للتنفير منها أو هجائها بشكل غير مباشر، من مثل نكران الجميل وعقوق الصداقة وقت الشدة، كما في قصة حملت هذا المضمون هي (نكران)، أو الاستغلال المقيت المغلف بالنفاق كما في قصة (قهوة). بينما خلت القصص الباقية وهي: (فوبيا) و(السمراء) و(تزلج) و(نظرات ثابتة) من الرسائل القوية على صعيد المضمون؛ لأن هم القاصة كان موجهاً في المقام الأول نحو الوصف البارع أو الوصف النفسي الدقيق المتوسل بالصور المجازية الملائمة للوصف. وهذا النوع من القصص التي يطغى فيها الوصف على الرؤية، قد يؤدي إلى التباس الخبر بالقصة الفنية كما في قصة (تزلج). وإذا ما جنحنا إلى التقنية الفنية للقصص، وجدنا أن عناوينها كعتبات نصية كانت تطابق المضامين إلى حد كبير، وتغلق باب التأويل والقراءات المتعددة أمام القارئ، وقد يكون هذا الملمح مستهجناً في القصة القصيرة أو النوفيلا، إلا أنه مقبول في القصة القصيرة جداً، لعمق ارتباطه بالنص، فكأنه مفردة في المتن الحكائي وليس عتبة في الطريق إليه.

ومن التقنيات التي وظفتها القاصة: الأسلوب الدائري في البناء اللغوي، حيث تنتهي القصة بالعبارة التي بدأت بها أو بأغلب مفرداتها كما في قصة (ميلاد) وقصة (قبلة حياة). وتكمن أهمية هذا الأسلوب جمالياً في جعل القصة متماسكة كأنها بنية محكمة الإغلاق، ودلالياً في استدعاء الشعور العاطفي الذي توخت القصة بثه غير مرة ليشكل بؤرة الاهتمام بظلاله الإيحائية لدى المتلقي.

ومما يعزز جماليات النصوص على الصعيد التقني: اهتمام نسرين بالتعبير المجازي عندما كانت تجد أنه أغنى وأكثر إيحاء من التعبير الحقيقي، ومن أمثلته: (أتمرغ عند ساحة الغياب عند نقطة اللامنتهى) في قصة (ميلاد)، و(تريد أن تدخل كل ذرة نفس خرجت منه إلى داخلها ثم تحبسها) في قصة (قبلة حياة)، و(طلبن منها أن تحمل عنهن حقائب الخطايا والخيبات) في قصة (نكران)، و(يتركونها لتسلي بها وحدتها) في قصة (قهوة). أخيراً، نؤكد ما قلناه في مستهل هذه القراءة النقدية، من أن قصص نسرين البخشونجي تنتمي بقوة إلى هذا الشكل السردي الجميل ق.ق.ج وتشكل لبنة فيه لا يمكن المرور بها دون الإشادة بها، وحملها على محمل الفن الجاد الأصيل.



قصائد مغنّاة

سهرتُ منهُ الليالي



إعداد: فواز الشعار

شعر حسين أحمد شوقي، لحّنها محمد عبدالوهاب وغنّاها عام (١٩٣٥).
مقام «نوا أثر» (من فروع النهاوند)

سَهِرْتُ منهُ الليالي.. ما لِلْغَرام ومالي
إنْ صَدّ عَنّي حَبيبي فَلَسْتُ عنهُ بِسالِ
يَطوفُ بالحُبّ قلبي فَراشةً لا تُبالي
آهِ الحُبُّ.. الحُبُّ فيه بَقائي
آهِ الحُبُّ.. الحُبُّ فيه زَوالي
قَلْبٌ بِغَيْرِ غَرامٍ جِسمٌ مِنَ الرّوحِ خالِ
أما رأيتَ حبيبي في حُسْنِهِ كالغَزالِ
ربّي كَساهُ جَمالاً ما بَعْدَهُ مِنْ جَمالِ
انْظُرْهُ كيفَ تَهادى مِنْ رِقّةٍ ودَلالِ
قُلْ للأحبّةِ رِفْقاً بِحالِهِمْ وبِحالي
يُبْدونَ صَدّاً ولكنْ هُمْ يُضمِرونَ وِصالي
ما أقصَرَ العُمْرَ حتى نُضيعَهُ في النّضالِ

فقه لغة

فروق

بين الحَديقة والبُستانِ، تسمّى حديقةً إذا كانت مُسوّرة، والبُستانُ لا سورَ له. بين المائدةِ والخِوانِ، المَائدةُ إذا كانَ عليها طعامٌ، وإن لم يكنْ عليها طعامٌ، فهي خِوانٌ. بين الكأسِ والقَدَحِ، الكأسُ إذا كان فيها شرابٌ، والقَدَحُ لا شرابَ فيه.

أخطاء شائعة

يقولُ بعضُهم: (احتارَ الناسُ في الأمرِ)، والصوابُ (حارَ الناسُ..)، لأن معنى حارَ: تردّد وشكّ. ويقولون: (ما زُرْتُه أبداً) والصحيح (ما زُرْتُه قطُّ)، لأن (قطّ) تؤكِّد نفيَ الماضي، و(أبداً) تؤكِّد نفيَ المستقبل. ويقولون: (بَتّ في الأمرِ) والصحيح (بتَّ الأمرَ)، ويقولون: (هذه قصّةٌ شيّقة)، والصواب (شائقة، أو مشوّقة)، فلا يوجد اسم فاعل على وزن شيّق.

جماليات اللغة

منْ لطائفِ الجِناسِ اللفظيِّ الناقصِ، وهو اختلافٌ في حرفٍ واحدٍ مع اتفاقِ الحركاتِ وترتيبِ الحُروفِ، قولُ أحمد شوقي:

اختلافُ النّهارِ والليلِ يُنسي   اذْكُرا لي الصّبا وأيامَ أُنسي

وقولُ أحدِهم:

بلادُ اللهِ واسعةٌ فَضاها   ورِزْقُ اللهِ في الدُّنيا فَسيحُ
فقلْ للقاعدينَ على هَوانٍ   إذا ضاقتْ بكمْ أرضٌ فسيحوا

وادي عبقر

لَيالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ

لأبي الطيّب المتنبّي

قالها في سيفِ الدولةِ في جُمادى الآخرةِ سنةَ ٣٤٢ للهجرة، أكتوبر ٩٥٣ للميلاد:

(من الطويل)

لَيالِيَّ بَعدَ الظاعِنينَ شُكولُ[١]   طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ
يُبِنَّ لِيَ البَدْرَ الّذي لا أُرِيدُهُ   وَيُخفينَ بَدْراً ما إلَيهِ سَبيلُ
وَما عِشتُ مِن بَعدِ الأحِبَّةِ سَلوَةً   وَلَكِنَّني لِلنائِباتِ حَمولُ
وَإنَّ رَحيلاً واحِداً حالَ بَينَنا   وَفي المَوْتِ مِنْ بَعْدِ الرحيلِ رَحيلُ
إذا كانَ شَمُّ الرُّوحِ أدْنى إلَيكُمُ   فَلا بَرِحَتني رَوضَةٌ وَقَبولُ
وَما شَرَقي[٢] بِالماءِ إلّا تَذَكُّراً   لِماءٍ بِهِ أهلُ الحَبيبِ نُزولُ
يُحَرِّمُهُ لَمْعُ الأسِنَّةِ فَوقَهُ   فَلَيسَ لِظَمآنٍ إلَيهِ وُصولُ
أنا السّابِقُ الهادي إلى ما أقولُهُ   إذِ القَوْلُ قَبلَ القائِلينَ مَقولُ
وَما لِكَلامِ الناسِ فيما يُريبُني   أُصولٌ وَلا لِلْقائِليهِ أُصولُ
يَهونُ عَلَينا أنْ تُصابَ جُسومُنا   وَتَسلَمَ أعراضٌ لَنا وَعُقولُ



(١) شُكولٌ: مُتشابهة. (٢) الشَّرَق: الاختناقُ بالماءِ أو النَّفس.

دوحةُ الشَّواعر

أَحيوا الجوارَ

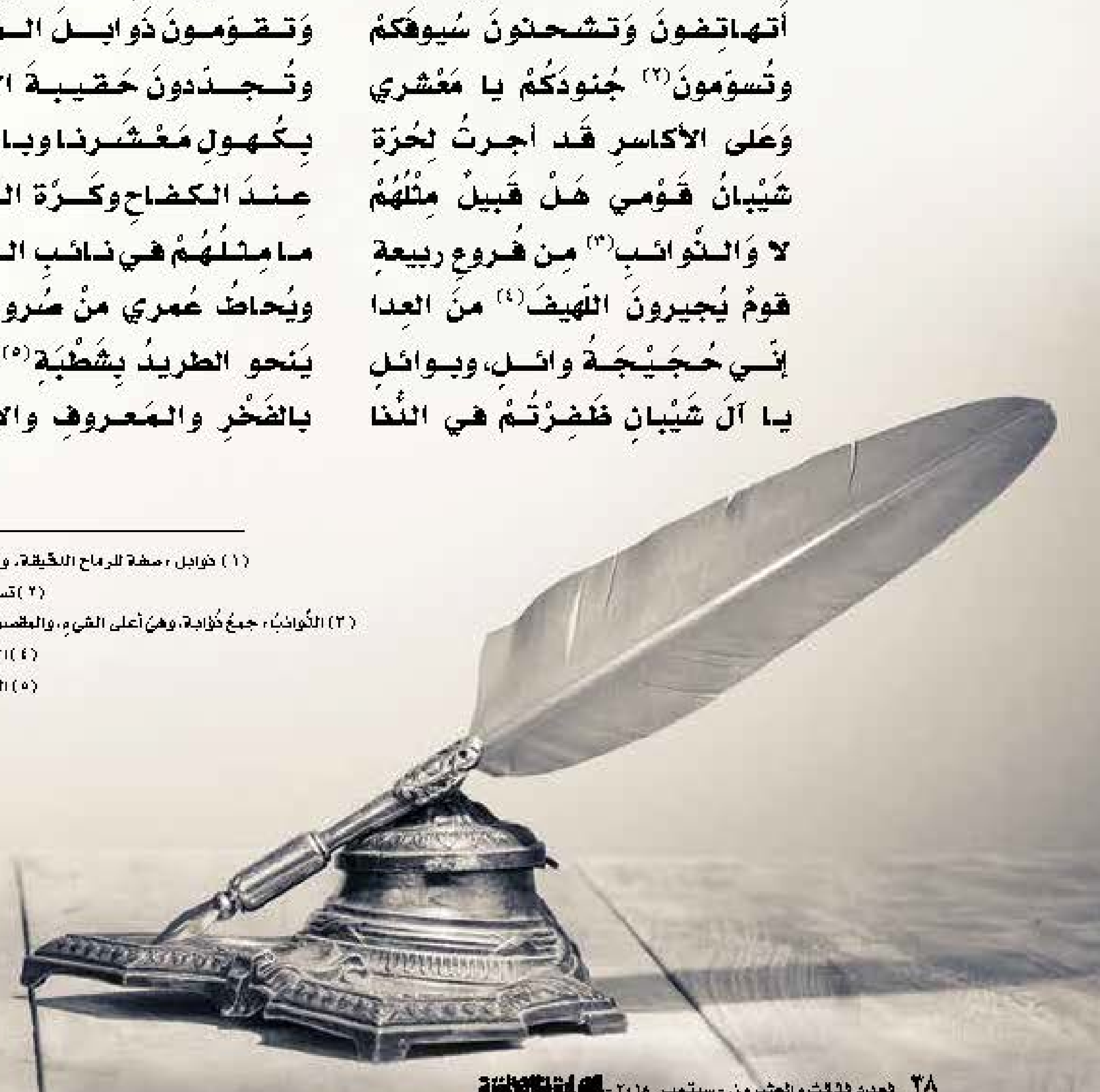
صَفيّةُ بنتُ ثَعْلَبةَ الشَّيبانيةُ

شاعرةٌ جاهليةٌ، كانت تُلقَّب بالحُجيجةِ، ينتهي نَسَبُها الأعلى إلى ربيعةَ بنِ نزارِ بنِ مَعدِّ بنِ عدنانَ. أسهمت إسهاماً ضخماً في جمعِ قومِها شَيْبانَ والقبائلِ الأخرى، ليُوقعوا بالفُرسِ في ذي قارٍ، بقيادة هانئ بنِ مَسعود. وكانَ أخوها عمرو بنُ ثعلبةَ على رأس الوقعةِ الأخيرةِ بين العربِ والعَجم.

استجارت بها هندُ بنتُ النعمانِ، فأجارتْها على كسرى وجيوشِه. ثمَّ أعلنتْ ذلكَ لِقومِها شعراً، فهبّوا وحاربوا جنودَ العجم وغنِموا منهم الكثيرَ.

فكانت معتزّةً بشجاعةِ قومِها وخصوصاً أخاها عَمْراً، وقالت (من الكامل):

أَحيوا الجوارَ فَقد أماتتهُ معاً	كلُّ الأعاربِ يا بَني شَيبانِ
ما العُذرُ قَدْ لفّتْ ثيابي حُرّةٌ	مَغروسةٌ في الدُّرِّ والمَرْجانِ
بنتُ المُلوكِ ذوي المَمالكِ وَالعُلا	ذاتُ الحِجالِ وصَفْوةِ النُّعمانِ
أَتهاتفونَ وَتشحذونَ سُيوفَكمْ	وَتقوّمونَ ذَوابِلَ المُرّانِ[1]
وتُسوّمونَ[2] جُنودَكُمْ يا مَعْشري	وتُجدّدونَ حَقيبةَ الأَبْدانِ
وَعلى الأكاسرِ قَد أجرتُ لِحُرّةٍ	بِكُهولِ مَعْشَرنا وبِالشُّبّانِ
شَيْبانُ قَوْمي هَلْ قَبيلٌ مِثْلُهُمْ	عِندَ الكفاحِ وكَرّةِ الفُرسانِ
لا وَالذّوائبِ[3] مِن فُروعِ ربيعةٍ	ما مِثْلُهُمْ في نائبِ الحَدَثانِ
قومٌ يُجيرونَ اللّهيفَ[4] منَ العِدا	ويُحاطُ عُمري مِنْ صُروفِ زماني
إنّي حُجَيْجَةُ وائلٍ، وبوائلٍ	يَنحو الطريدُ بِشَطْبَةٍ[5] وحِصانِ
يا آلَ شَيْبانٍ ظَفِرْتُمْ في الثّنا	بالفَخْرِ والمَعروفِ والإحْسانِ



---

(١) ذوابل: صفة للرماح الدّقيقة، والمُرّان: الصُّلبةُ.

(٢) تسوّمون: ترسلون.

(٣) الذّوائبُ: جمعُ ذُؤابة، وهيَ أعلى الشيء، والمقصودُ عُظماءُ القوم.

(٤) اللّهيفُ: الملهوفُ.

(٥) الشُّطبةُ: السَّيفُ.

ينابيع اللغة

الخليل بن أحمد الفراهيدي

هو أبو عبدِ الرحمن، الخليلُ بنُ أحمدَ بنِ عمرِو بنِ تميم الفراهيديّ الدَّوسيّ، مخترعُ العروض ومبتكرُ المعْجمات، وواضعُ الشَّكلِ العربيِّ المستعملِ حتى الآنَ (الضمةُ والمدُّ.. إلخ). وُلد سنةَ مئةٍ للهجرة في البَصْرة، ونشأ فيها، وأخذ العربيةَ والحديثَ والقراءةَ عن أئمّة زمانه، وأكثرَ الخروجَ إلى البوادي، وسمعَ الأعرابَ الفُصحاءَ، فنبغَ في العربيةِ نبوغاً لم يكنْ لأحدٍ ممن تقدمه أو تأخر عنه، وكان غايةً في تصحيح القياس واستخراج مسائل النحو وتعليله، ولقّنَ ذلك تلميذَه سيبويه (حجة النحويين الشهير). وممّا يَشهد له بحدّةِ الفكر وبُعد النظر، اختراعُهُ العَروضَ عِلْماً كاملاً، لم يحتجْ إلى تهذيبٍ بعدَه، وابتكارُه طريقةَ تدوينِ المُعجمات بتأليفِ كتابِ (العين)، وتدوينُه كتاباً دقيقاً في الموسيقا، على غيرِ معرفةٍ بلغةٍ أجنبية. وزادَ في الشِّطْرنج قطعةً أسماها (جملاً)، لعبَ بها الناسُ زمناً.

بقي الخليل مقيماً في البصرة طوالَ حياته، زاهداً مُتعفِّفاً مُكبّاً على العلمِ والتعليم، حتى ماتَ في أوائلِ خلافةِ الرشيد سنةَ (١٧٠) للهجرة، بصدمةٍ في دَعامةِ مسجدٍ.

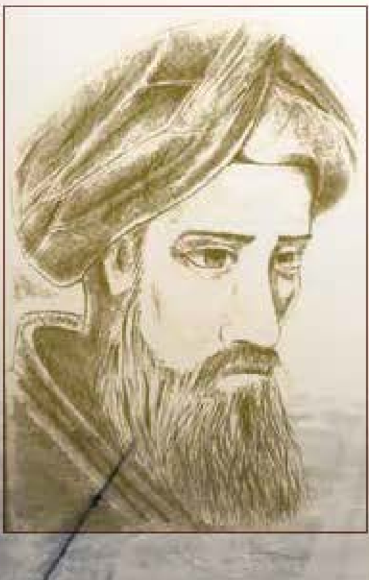
كان الفراهيديُّ عالماً بالموسيقا، وعندما كان يسيرُ بسوق الصفارين (مبيِّضي النُّحاس)، كانت تلفتُ سمعَهُ أصواتُ مطارقهم بنغمها المميّز، فخطرت في باله فكرةُ «العَروض» التي يعتمد عليها الشعرُ العربيُّ، فكان يذهبُ إلى بيته، ويتدلّى إلى البئر، ويبدأ بإصدار الأصواتِ بنغماتٍ مختلفةٍ، ليستطيعَ تحديدَ النّغم المناسبِ لكلِّ قصيدةٍ. وعكفَ على قراءةِ أشعارِ العَرب ودرسَ الإيقاعَ والنظمَ، ثم رتَّبَ هذهِ الأشعارَ بحَسبِ أنغامِها، وجمعَ كلَّ مجموعةٍ متشابهةٍ ووضعها معاً، فتمكَّنَ من ضبطِ أوزانِ خمسةَ عشَرَ بَحْراً، ثمّ وضعَ الأخفشُ البحرَ السادسَ عَشَرَ، وهو المُحدَث، أو المُتدارَك.

وساعدته معرفتُهُ بالموسيقا، في استخراج نُطْقِ الحُروف، وألّفَ مُعجماً سمّاهُ (العين)، ورتّبه بحسب النطقِ، لأنّ أقصى حرْف يُنطق في الحَلْق هو (العين).

وله كتبٌ كثيرة، منها: (النَّغَم)، و(العَروض)، و(الشّواهدُ)، و(النَّقَطُ والشَّكلُ)، و(الإيقاعُ)، و(معاني الحروف).

وله الفضلُ في كتاب تلميذه سيبويه الذي سماه (الكتاب)، فهو الذي كان يشرفُ عليه.

كتب منظومةً في النَّحو نستطيعُ، عبرها، التأريخَ لكثيرٍ من المصطلحاتِ النَّحْويةِ التي حملها تاريخُ النَّحْوِ العربيِّ، وجاءتْ في (٢٩٣) بيتاً من النظم الذي اقترب من الشعر في لُغَتِهِ الرقيقة، وصاغَها الخليلُ على وزن (الكامل التام)، وضمّتِ الكثيرَ من أبوابِ النحو العربي، وتركتِ القليلَ منها. وجاء في أولِها:



الحَمْدُ لِلَّهِ الْحَميدِ بِمَنِّهِ أَوْلى ... وَأَفْضَلُ ما ابْتَدَأْتُ وَأَوْجَبُ

حَمْداً يَكونُ مُبَلِّغي رِضْوانَهُ ... وَبِهِ أَصيرُ إِلى النَّجاةِ وَأَقْرَبُ

إلى أن يقول:

فَإِذا نَطَقْتَ فَلا تَكُنْ لَحّانَةً ... فَيظلُّ يَسخَرُ مِنْ كلامكَ مُعْرِبُ

النَّحْوُ رَفْعٌ في الكَلامِ وبَعْضُهُ ... خَفْضٌ وبَعْضٌ في التَّكَلُّمِ يُنْصَبُ

ثم يختمها، بقوله:

النَّحْوُ بَحْرٌ لَيْسَ يُدْرَكُ قَعْرُهُ ... وَعْرُ السَّبيلِ عُيونُهُ لا تَنْضُبُ

فَاقْصِدْ إِذا ما عُمْتَ في آذيِّهِ ... فَالْقَصْدُ أَبْلَغُ في الْأُمورِ وَأَدْرَبُ



شعر: رابندرانات طاغور
ترجمة: د. شهاب غانم*

إذا خذلوك سر وحدك

إذا لم يستجيبوا لكْ
فسر يا صاحبي وحدكْ
وإن صمتوا أمام الحائط المشؤوم في ذلٍّ
فلا تصمتْ
تحدث دونما وجلِ
وإن نكصوا وإن هجروا
وأنتم تقطعون البيد يا مغرورُ
لا تحزنْ
ودسْ جلداً على الأشواكِ
وامشِ فوق دربٍ فيه آثار الدم الحرّان
سرْ وحدكْ
وإن لم يحملوا الأنوار في ليل
تعكره العواصف
يا قليل الحظ
فلتشعل من النار التي في القلب
ألسنة من اللهبِ
تظل تظل تشتعل

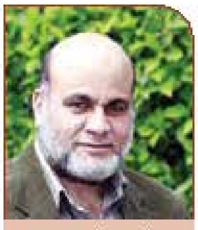


*ولد الشاعر طاغور في الهند (١٨٦١-١٩٤١) في مدينة كالكتا في عائلة غنية. كتب بالبنغالية وترجم بعض أعماله بنفسه إلى الإنجليزية وكان أول شرقي يحصل على جائزة نوبل للآداب. كان في الأساس شاعراً يجنح للصوفية، ولكنه كان أيضاً قاصاً وروائياً وكاتباً للمقالة ورساماً ومؤلفاً للموسيقا والأغاني والمسرحيات الموسيقية، وقد أنشأ أكاديمية الفيسفا بهاراتي. وكان صديقاً لغاندي وأيده في كفاحه ضد الاستعمار البريطاني. وكان قد منح وساماً بدرجة فارس من بريطانيا عام (١٩١٥) فأعاد الوسام عام (١٩١٩) احتجاجاً على مذبحة أمرتسار التي ارتكبها البريطانيون في الهند.

شاعر السيف والقلم

محمود سامي البارودي

تأثر به كبار مبدعي عصره ومنهم أمير الشعراء



أحمد أبو زيد

يعد محمود سامي البارودي الذي اشتهر بلقب (فارس السيف والقلم) واحداً من رواد الشعر العربي في العصر الحديث، حيث تميز بموهبته الأدبية الفذة، واتساع ثقافته، وعمق تجاربه، وقد جمع بين الأدب والشعر والعمل العسكري والسياسي، فكان شاعراً مغواراً، وقائداً حربياً صلباً، وسياسياً بارعاً، تقلد العديد من المناصب الوزارية في مصر، وقاد الحركة الوطنية ضد الاستعمار الإنجليزي، حتى أبعدوه عن بلاده، ليقضي سبعة عشر عاماً في منفاه بجزيرة سرنديب.



وفي الأدب كان أديباً بارعاً، قاد حركة النهوض بالشعر والأدب، بعد سنوات طويلة من الركود والتخلف، وتأثر به كبار شعراء عصره، مثل: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وإسماعيل صبري، فقد فتح بيته للأدباء والشعراء، يستمع إليهم، ويسمعون منه، فتأثروا به وساروا على منواله، وخطوا بالشعر خطوات واسعة، حتى أُطلق عليهم (مدرسة النهضة) أو (مدرسة الإحياء).

ومن أشعاره في الفخر والاعتزاز بنفسه كشاعر، قوله:

أنا مصدر الكلم البوادي
بين المحاضر والنوادي
أنا فارس أنا شاعر
في كل ملحمة ونادِ
فإذا ركبت فإنني
زيد الفوارس في الجلادِ
وإذا نطقت فإنني
قس بن ساعدة الأيادي

ولد محمود سامي البارودي بالقاهرة في (٦ أكتوبر ١٨٣٩م)، وجاءت شهرته بالبارودي نسبة إلى بلدة (إيتاي البارود) التابعة لمحافظة البحيرة، وكان أحد أجداده ملتزماً لها ويجمع الضرائب من أهلها، ومن هنا نشأ البارودي في أسرة على شيء من الثراء والسلطان، فأبوه كان ضابطاً في الجيش المصري برتبة لواء، وعُين مديراً لمدينتي (بربر) و(دنقلة) في

السودان، ومات هناك وابنه محمود حينئذ في السابعة من عمره.

وبعد أن تلقى تعليمه الأولي وحفظ القرآن الكريم، التحق بالمدرسة الحربية سنة ١٨٥٢م، وفي هذه الفترة بدأ يظهر شغفاً بالشعر العربي وشعرائه الفحول. وبعد تخرجه؛ تدرج في العديد من الوظائف بوزارة الخارجية، ثم التحق بالجيش ليكمل مسيرة حياته جندياً وقائداً ثم وزيراً للحربية بعد ذلك.

وفي أثناء عمله بالجيش، اشترك في الحملة العسكرية التي خرجت سنة ١٨٦٥م لمساندة جيش الخلافة العثمانية في إخماد الفتنة التي نشبت في جزيرة (كريت)، وهناك أبلى البارودي بلاءً حسناً، وجرى الشعر على لسانه يتغنى ببلده الذي فارقه، ويصف جانباً من الحرب التي خاض غمارها، في رائعة من روائعه الخالدة التي مطلعها:

أخذ الكرى بمعاقد الأجفانِ
وهفا السرى بأعنة الفرسانِ
والليل منشور الذوائب ضاربٌ
فوق المتالع والرُّبا بجرانِ
لا تستبين العين في ظلمائه
إلا اشتعال أسنة المرانِ

وبعد ذلك شغل البارودي عدة مناصب سياسية، فأصبح مديراً لمحافظة الشرقية في إبريل ١٨٧٨م، ثم محافظاً للقاهرة، وكانت مصر في هذه الفترة تمر بمرحلة حرجة من تاريخها، بعد أن غرقت البلاد في الديون، وتدخلت إنجلترا وفرنسا في توجيه السياسة المصرية، بعد أن صار لهما وزيران في الحكومة المصرية. ونتيجة لذلك، نشطت الحركة الوطنية وتحركت الصحافة، وظهر تيار الوعي الذي يقوده جمال الدين الأفغاني لإنقاذ العالم الإسلامي من الاستعمار، وفي هذه الأجواء المشتعلة، تنطلق قيثارة البارودي بقصيدة ثائرة تصرخ في أمته، توقظ النائم وتنبه الغافل، يقول فيها:

جلبت أشطر هذا الدهر تجربة
وذقت ما فيه من صابٍ ومن عسلِ
فما وجدت على الأيام باقية
أشهى إلى النفس من حرية العملِ
لكننا غرض للشر في زمن
أهل العقول به في طاعة الخملِ
قامت به من رجال السوء طائفة
أدهى على النفس من بؤس على ثكلِ
ذلت بهم مصر بعد العز واضطربت
قواعد الملك حتى ظل في خللِ

ثم تولى البارودي نظارة المعارف والأوقاف، فنهض بوزارة الأوقاف، ونقح قوانينها، وكون لجنة من العلماء والمهندسين والمؤرخين للبحث عن الأوقاف المجهولة، وجمع الكتب والمخطوطات الموقوفة في المساجد، ووضعها في مكان واحد، وكانت هذه المجموعة نواة دار الكتب التي أنشأها علي مبارك بعد ذلك، كما عُني بالآثار العربية وكون لها لجنة لجمعها، فوضعت ما جمعت في مسجد الحاكم حتى تُبنى لها دار خاصة، ونجح في أن يولي صديقه محمد عبده تحرير الوقائع المصرية، فبدأت الصحافة في مصر عهداً جديداً.

وبعد ذلك تولى وزارة الحربية إلى جانب وزارة الأوقاف، ثم شكل الوزارة الجديدة في (٢٤ فبراير ١٨٨٢م)، وعين أحمد عرابي وزيراً للحربية، ولكن سرعان ما دب الخلاف بين الخديوي وبين البارودي ورجاله، وانتهزت انجلترا وفرنسا هذا الخلاف، وحشدتا أسطوليهما في الإسكندرية، منذرتين بحماية الأجانب، وقدم قنصلاهما مذكرة في (٢٥ مايو ١٨٨٢م) بضرورة استقالة الوزارة، ونفي عرابي، وتحديد إقامة بعض زملائه، وقد قابلت وزارة البارودي هذه المطالب بالرفض في الوقت الذي قبلها الخديوي توفيق، ولم يكن أمام البارودي سوى الاستقالة، ثم تطورت الأحداث، وانتهت بدخول الإنجليز مصر، والقبض على زعماء الثورة العرابية وكبار القادة المشتركين بها، وحُكم على البارودي وستة من زملائه بالإعدام، ثم خُفف إلى النفي المؤبد إلى جزيرة سرنديب.

وقد أقام البارودي في المنفى سبعة عشر عاماً وبعض العام، وطوال فترة النفي نظم قصائده الرائعة، التي يسكب فيها آلامه وحنينه إلى الوطن، ويرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه، ويتذكر أيام شبابه ولهوه وما آل إليه حاله.



أحمد شوقي

قاد حركة النهوض بالشعر والأدب بعد سنوات طويلة من الركود

ومن أشعاره التي قالها في منفاه:

الدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر
وإنما صفوه بين الورى لمعُ
لو كان للمرء فكر في عواقبه
ما شان أخلاقه حرص ولا طمعُ
وكيف يدرك ما في الغيب من حدث
من لم يزل بغرور العيش ينخدعُ
دهر يغر وآمال تسر وأعْ
مارٌ تمر وأيام لها خدعُ
يسعى الفتى لأمور قد تضر به
وليس يعلم ما يأتي وما يدعُ
يا أيها السادر المزور من صلف
مهلاً فإنك بالأيام منخدعُ
دع ما يريب وخذ فيما خلقت له
لعل قلبك بالإيمان ينتفعُ
إن الحياة لثوبٌ سوف تخلعه
وكل ثوب إذا ما رثّ ينخلعُ

وتبرع قريحة البارودي الشعرية في سرنديب، حيث لوعة البعد عن الوطن والأهل والأصدقاء، فيجود بالعديد من القصائد التي تعبر عن شعوره المتدفق تجاه بلاده وأهله، ففي قصيدته (وداع وطن) يقول:

محا البينُ ما أبقتْ عيون المها مني
فشبتُ ولم أقضِ اللُبانة من سني
عناءٌ، ويأسٌ، واشتياقٌ وغربةٌ
ألا، شدَّ ما ألقاه في الدهر من غبنِ
فإن أكُ فارقتُ الديار فلي بها
فؤادٌ أضلتْهُ عيون المها مني

ومن ذلك أيضاً قصيدته (هَلْ مِنْ طَبِيبٍ لِدَاءِ الْحُبِّ أو رَاقِي؟) الذي يقول فيها:

هَلْ مِنْ طَبِيبٍ لِدَاءِ الْحُبِّ أو رَاقِي؟
يَشْفِي عَلِيلاً أخا حُزْنٍ وإيراقِ
قَدْ كان أَبْقَى الهوى مِنْ مُهجَتي رَمَقاً
حَتَّى جرى البَيْنُ، فاستولى على الباقي
حُزْنٌ بَرَانِي، وأشواقٌ رَعَتْ كبدي
يا ويحَ نفسي مِنْ حُزْنٍ وأشْوَاقِ
أُكَلِّفُ النَّفْسَ صَبْراً وهي جَازِعَةٌ
والصبرُ في الحُبِّ أعيا كُلَّ مُشتاقِ
لا في (سرنديبَ) لِي خِلٌّ أَلُوذُ بِهِ
ولا أَنِيسٌ سِوى هَمِّي وإطراقِي
أَبِيتُ أرعى نجوم الليل مُرْتَفِقاً
في قُنَّةٍ عَزَّ مَرْقَاها على الراقي

ومن روائع ما كتب في منفاه، قصيدته التي يرثي فيها زوجته، فقد ورد إليه خبر موتها، وهو بعيد عن بلاده، لا يستطيع وداع رفيقة حياته إلى مثواها الأخير، فكتب هذه القصيدة التي تعد من روائع ما كتب من قصائد، كما تعد أطول قصيدة رثيت بها امرأة في الأدب العربي، فقد بلغت أبياتها سبعة وستين بيتاً، وهي لا تمتاز بطولها عن غيرها فحسب، بل تمتاز بتعبيرها عن أحزان البارودي ونفسه المحطمة أصدق تعبير.. فقد اجتمع عليه ألم النفي والغربة وفقد الزوجة، وكانت زوجته زهرة حديقته التي كان يفوح شذاها في روضته، ولذلك نجده يئن لفراقها ويبكي وينوح، لأنه كان يظن أنها ستكون أول من يلقاه في وطنه بعد طول غيبته، وأول من يضمه إلى صدره ويدفئه بحرارة شوقه، فكانت الفجيعة وحرقة الحزن التي اشتعلت في قلبه.

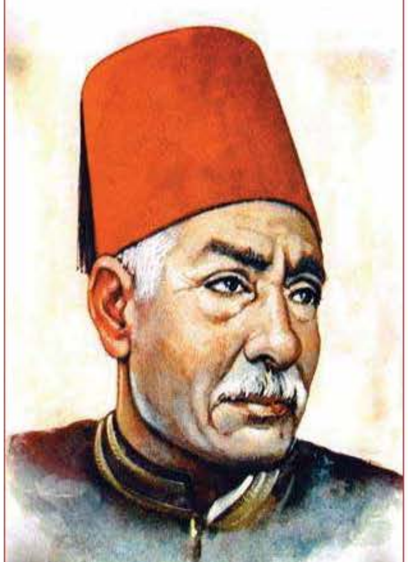
يقول في مطلع القصيدة، مبيناً وقع الخبر عليه وما أصابه من الأسى والحزن، والذي اجتمع مع ألم الغربة في منفاه وابتعاده عن وطنه وأولاده:

أيَدَ المنونِ قدحتِ أيَّ زنادِ
وأطرتِ أيَّة شعلة بفؤادي
أوهنت حملي وهو حملة فيلق
وحطمت عودي وهو رمح طرادِ
لم أدرِ هل خطبٌ ألمَّ بساحتي
فأناخ أم سهمٌ أصاب سوادي
أقذى العيون فأسبلت بمدامعٍ
تجري على الخدين كالفرصادِ
ما كنت أحسبني أُراعُ لحادثٍ
حتى مُنيتُ به فأوهن آدي

تولى وزارة الأوقاف فنهض بها قبل أن يقلد وزارة الحربية

اعتنى باللغة العربية وكوّن لجاناً لجمع الكتب والمخطوطات


أحمد عرابي


حافظ إبراهيم

ثم يبين فداحة هذا المصاب الذي أصابه، وكيف أن هذا الحدث قد روعه، وأوهن قوته، وزاد من همه على أولاده، الذين كانت الأم مصدر سعادتهم ورعايتهم وتسليتهم عن غياب الأب، فيقول:

يا دهر فيم فجعتني بحليلةٍ
كانت خلاصة عدتي وعتادي
إن كنت لم ترحم ضناي لبعدها
أفلا رحمت من الأسى أولادي
أفردتهن فلم ينمن توجعاً
قرحى العيون رواجف الأكبادِ
ألقين در عقودهن وصغن من
در الدموع قلائد الأجيادِ
يبكين من وله فراق حفيةٍ
كانت لهن كثيرة الإسعادِ
فخدودهن من الدموع ندية
وقلوبهن من الهموم صوادي

وقد كان للحكمة نصيب من شعر البارودي، خاصة في فترة منفاه بسرنديب، حيث النظر والتأمل ومراجعة النفس والتفكر في آيات الله، فهو يعد من أوائل شعراء النهضة الأدبية الحديثة الذين عنوا بالحكمة في شعرهم، وأفردوا لها قصائد مشهورة تروى، ويأتي اهتمامه بالحكمة استجابة لتأثره بشعرائها في العصر العباسي، وعبر عن هذا التأثر بمختاراته الشعرية التي حشد فيها عدداً من القصائد لشعراء تركوا بصمات واضحة على شعره. ففي قصيدته (قليل من يدوم) يقول:

قليلٌ من يدومُ على الودادِ
فلا تحفلْ بقربٍ أو بعادِ
إذا كان التغير في الليالي
فكيف يدومُ وُدٌّ في فؤادِ
ومنْ لك أن ترى قلباً نقياً
ولمَّا يَخلُ قلبٌ منْ سَوادِ
فلا تبذلْ هواك إلى خليلٍ
تظنُّ به الوفاء ولا تعادِ

وقد مضت به أيامه في المنفى ثقيلة واجتمعت عليه علل الأمراض، وفقدان الأهل والأحباب، فساءت صحته، واشتدت وطأة المرض عليه، حتى أصابه العمى، ثم سُمح له بالعودة بعد أن تنادت الأصوات وتعالت بضرورة رجوعه إلى مصر، فعاد في (١٢ سبتمبر ١٨٩٩م)، ولم تطل الحياة به بعد رجوعه سوى خمس سنوات، حيث مات في (١٢ ديسمبر ١٩٠٤م)، بعد رحلة من الكفاح والنضال في مجال الفكر والأدب والسياسة أثرى خلالها المكتبة العربية بكتاباته الغنية، النثرية منها والشعرية.

فقد ترك ديوان شعر يزيد عدد أبياته على خمسة آلاف بيت، طبع في أربعة مجلدات، وقصيدة طويلة عارض بها البوصيري، أطلق عليها (كشف الغمة)، وله أيضاً (قيد الأوابد)؛ وهو كتاب نثري سجل فيه خواطره ورسائله بأسلوب مسجوع، و(مختارات البارودي)؛ وهي مجموعة انتخبها الشاعر من شعر ثلاثين شاعراً من فحول الشعر العباسي، يبلغ نحو ٤٠ ألف بيت.

وقد رثاه بعد رحيله شاعر النيل حافظ إبراهيم بقصيدة رائعة، قال فيها:

ردوا عليَّ بياني بعد محمود
إني عييت وأعيا الشعر مجهودي
ما للبلاغة غضبى لا تطاوعني؟
وما لحبل القوافي غير ممدودِ؟
لبيك يا مؤنس الموتى وموحشنا
يا فارس الشعر والهيجاء والجودِ
ملك القلوب وأنت المستقل به
أبقى على الدهر من ملك ابن داوودِ
لبيك يا شاعراً ضن الزمان به
على النهى والقوافي والأناشيدِ

أقام في المنفى سبعة عشر عاماً ونظم قصائده الرائعة حول الحنين إلى الوطن والخلان


القاهرة في القرن الـ ١٩



مصطفى محرم

طه حسين
والشعر الجديد

أكثر المداخل خطورة لأي قصيدة هو التركيز فقط على ما يبدو أنها تطرحه، ولمحاولة فصل أفكارها عن صياغتها من أجل الموافقة أو عدم الموافقة عليها قبل إدراك مضامين القصيدة نفسها، وكما يقول الشاعر الفرنسي العظيم ستيفان مالارميه: إن الشعر لا تجري كتابته بالأفكار، ولكنه يكتب بالكلمات وبالتأكيد أن ما يهم أن تقوله القصيدة ولكن على ما هي. في منتصف القرن الماضي تمرد بعض الشعراء على عمود الشعر العربي والقافية، وقاموا بالتعبير عن هواجسهم وإرهاصاتهم بكلام كان في رأي المحافظين من الشعراء والنقاد أنه كلام مفكك ومهلهل ومضطرب، وقد خلا من الوزن والقافية والإيقاع الموسيقي، وعندما احتدمت المعركة بين القديم والجديد لم يجد العميد طه حسين بداً من اقتحام ميدان المعركة.

فقد أثار هذا الشعر الجديد الحيرة في تسميته، حيث كان بعضهم يسمونه الشعر المنثور وبعضهم الآخر يقولون إنه الشعر الحر أو المرسل على إيقاعات مسايرة للانفعالات التي تشتد بشدتها وتخفت بخفوتها دون قوالب ودون قافية، وعندما كان عباس محمود العقاد رئيساً للجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب التي كانت تقوم بفحص دواوين الشعر المقدمة لنيل جائزة الشعر، كان يحيل دواوين الشعر الجديد إلى لجنة النثر على اعتبار أن ما تحويه ليس شعراً ولكنه نثر، بل إن بعضهم أطلق على هذا النوع من كتابة الشعر أنه فوضى دخل ميدانها المقسع متشاعرون وشعراء أساؤوا إلى الأدب وإلى قدسية الشعر وملكوته، فأصبح الكلام المفكك والجمل المتقطعة والكلمات الغامضة المنتهية بالنقط والأصفار، وإشارات التعجب والاستفهام... أصبح في اعتقادهم شعراً حراً أو مرسلاً أو منثوراً يقرؤه المرء مرات ومرات فلا يفهم مضامينه ولا رموزه ولا إشاراته، وقد خلت كلماته وجمله من نبض الشاعرية ومن الإيقاع الموسيقي الذي يهز الأفئدة والمشاعر، ويدغدغ الوجدان والعواطف، ولئن استطاع بعضهم أن يلزموا شعرهم الحر بتفعيلات ذات إيقاع موسيقا، وهم قليلون، وقد رجع بعضهم عن هذا الهذر ولكن أكثرهم قد اقتحموا الساحة غير مبالين، وهم أبعد ما يكونون عن حياة الأدب والشعر، ولكن بما أن للشعر المرسل أو الحر قواعد في الآداب العالمية، كان لا بد لعميد الأدب العربي إزاء هذه الفوضى الصارخة التي جرأت الكثيرين على تلطيخ وجه الشعر الناصع بهذا الهذر

> أكد أن الخلاف ليس في أوزان وقوافي الشعر لأن الشعر العربي خضع لألوان من التطور بُعيد نصف قرن من ظهور الإسلام

المزري أن يقول كلمة صريحة واضحة لا جمجمة فيها ولا التواء.. «مع طه حسين .. سامي الكيالي».

يقول طه حسين: «من الشباب طائفة يرون لأنفسهم الحق في أن ينحرفوا عن مناهج الشعر القديم وعن أوزانه وقوافيه خاصة. ولست أجادلهم في هذا الحق، بل ليس لي أن أجادلهم فيه، فأوزان الشعر القديم وقوافيه لم تنزل من السماء، وليس هناك ما يمنع الناس من أن ينحرفوا عنها انحرافاً قليلاً أو كثيراً أو كاملاً، ولكن للشعر قديماً كان أو حديثاً، أسساً يجب أن ترعى وخصائص يجب أن تتحقق، فليس يكفي أن ينشئ الإنسان كلاماً على أي نحو من أنحاء القول، ثم يزعم لنا أنه قد أنشأ شعراً حديثاً، إنما يجب أن يحقق في هذا الكلام الذي ينشئه أشياء ليس إلى التجاوز عنها سبيل، فالشعر يجب أن يبهر النفوس والأذواق وبما ينشئ فيه الخيال من الصور، ويجب أن يسحر الآذان والنفوس معاً بالألفاظ الجميلة التي تمتاز أحياناً بالرصانة والجزالة، وتمتاز أحياناً بالرقة واللين، وتمتاز في كل حال بالامتزاج مع ما تؤديه من الصور لتنشئ هذه الموسيقا الساحرة التي لا تنشأ إلا من هذا الائتلاف العجيب بين الصور في أنفسها، وبينها وبين الألفاظ التي تجلوها بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو منها ولا تستطيع النفس أن تمتنع عليها، ولا يستطيع الذوق إلا أن يذعن لها ويطمئن إليها، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه، فإذا استطاع الذين يحبون هذا الشعر الحديث أن يقدموا إلينا منه ما يمتعنا حقاً فمن الحمق أن ننكره أو نلتوي عنه لا لشئ إلا أنه لم يلتزم ما كان القدماء يلتزمون من الأوزان والقوافي.

وابتكار الشعر الحديث والافتتان في هذا الابتكار ليس شيئاً يمتاز به شعراء العرب المعاصرون عن الأمم الأخرى، إنما هو شيء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل، فشعراؤنا حين يجددون لا يبتكرون إنما يقلدون قوماً سبقوهم ليس عليهم من ذلك بأس إذا أجادوا وأحسنوا، وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصريهم ما بلغ شعراء العرب من نفوس الغربيين، على ما يكون بين الغربيين من اختلاف اللغات وتباعد الأذواق، بل ليس شبابنا من العرب المعاصرين حين ينشئون شعرهم الحديث مبتكرين بالقياس إلى الشعراء القدامى من العرب، فما أكثر ما تطورت أوزان الشعر العربي القديم وقوافيه، والدارسون للأدب العربي يعلمون حق العلم أن الشعر العربي لم يكد يعيش نصف قرن بعد ظهور الإسلام، حتى أخذت أوزانه تخضع لألوان من التطور، ودخلت عليه الموسيقا التي جاءت بها الشعوب المغلوبة، ودخلت عليها حضارة جديدة لم يألفها الشعراء العرب الجاهليون، فتغيرت النفوس وتطورت الطباع ورقت الأذواق وصفت، ولم يكن للشعر بد من أن يتأثر بهذا كله، ويصبح ملائماً للحضارة الجديدة وما أنشأت من طباع جديدة وأذواق جديدة أيضاً وقصرت أوزان الشعر وخفت لتكون ملائمة للتوقيع الموسيقا الحديث، وظهر ذلك التطور أول ما ظهر في الحجاز، وفي المدينتين المقدستين بنوع خاص، وكان الحجاز جديراً أن يكون قلعة المحافظة في الأدب العربي ولكنه كان السابق إلى تطوير الشعر، لأنه كان السابق إلى الترف، والسابق إلى الموسيقا، والسابق إلى الغناء، السابق بحكم هذا كله إلى تطور الشعر بترقيق ألفاظه وتقصير أوزانه وتحضير صوره، ولا أذكر ما طرأ في العراق من ألوان التطور الذي عرض للأدب كله شعره ونثره، منذ أن انتصف القرن الثاني للهجرة، فأما ما طرأ على الشعر في الأندلس فهذا أظهر وأشهر وأقرب إلى أوساط المثقفين من أحتاج إلى الوقوف عنده.

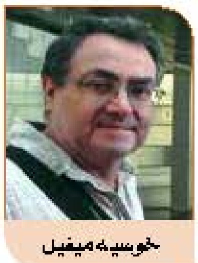
فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله، ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيداً جديداً، أو حديثاً ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً، ويومئذ لن يروا منا إلا تشجيعاً أي تشجيع، وترحيباً أي ترحيب، ودفاعاً عنهم إذا احتاجوا إلى الدفاع.

تدخل عميد الأدب وأدلى بدلوه عندما احتدمت المعركة بين القديم والجديد

انتشار الدولة الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها أدخل ثقافات جديدة لم يألفها الشعراء العرب

بعد (٨٢) سنة على رحيله

وصول أرشيف لوركا إلى غرناطة



خوسيه ميغيل

في ساعة غير معلنة حلت بين آخر أيام يونيو الماضي والأول من شهر يوليو التالي، وصل إلى غرناطة أهم أرشيف أدبي في إسبانيا، هو أرشيف ابنها المغدور والمشحون بأعباء الأسطورة، فيديريكو غارثيا لوركا. سُلِّم الأرشيف سراً لأسباب أمنية وبعد محاولات ومفاوضات عويصة كاد يفشل المشروع المنشود بإيداع مخطوطاته وملكياته الفردية الأخرى في (مركز غارثيا لوركا)، الذي افتتح عام (٢٠١٦) لهذا الغرض الأساسي.

> الحقيقة أن الإجراءات التي اتخذت لاستعادة ذكرى لوركا في أرضه لم تكن كافية من قبل



لم تكن علاقة غرناطة بابنها المميز علاقة متوازنة وطبيعية أبداً، ليس فقط لأنه اغتيل في ضواحيها حين قرر العودة من مدريد بمجرد اندلاع الحرب الأهلية بحثاً عن الأمن بين الأقارب، فاختطفته القوات الفاشية من ملجئه في بيت شاعر صديق للعائلة وتسرعت في إبادته ليلاً، ليس لهذه الجريمة التي أبكت الدنيا وتواطأ في اقترافها الحقد والغيرة والسياسة وحسب، بل لأن غرناطة دامت ساكتة خلال ما ينوف على نصف قرن من دكتاتورية فرانكو، وبعدها، عن شاعرها المقلق ولم تخطُ الخطوات اللازمة لردم القطيعة القائمة بينها وبين ذكراه بسبب الخوف والشعور بالذنب. من الواضح أن الإجراءات التي اتخذت لاستعادة ذكرى لوركا في أرضه بعد إحلال الديموقراطية بإسبانيا لم تكن كافية، وما قامت بلدية غرناطة بتحديد الأماكن والمباني التي تحتفظ بآثار وجود


لوركا

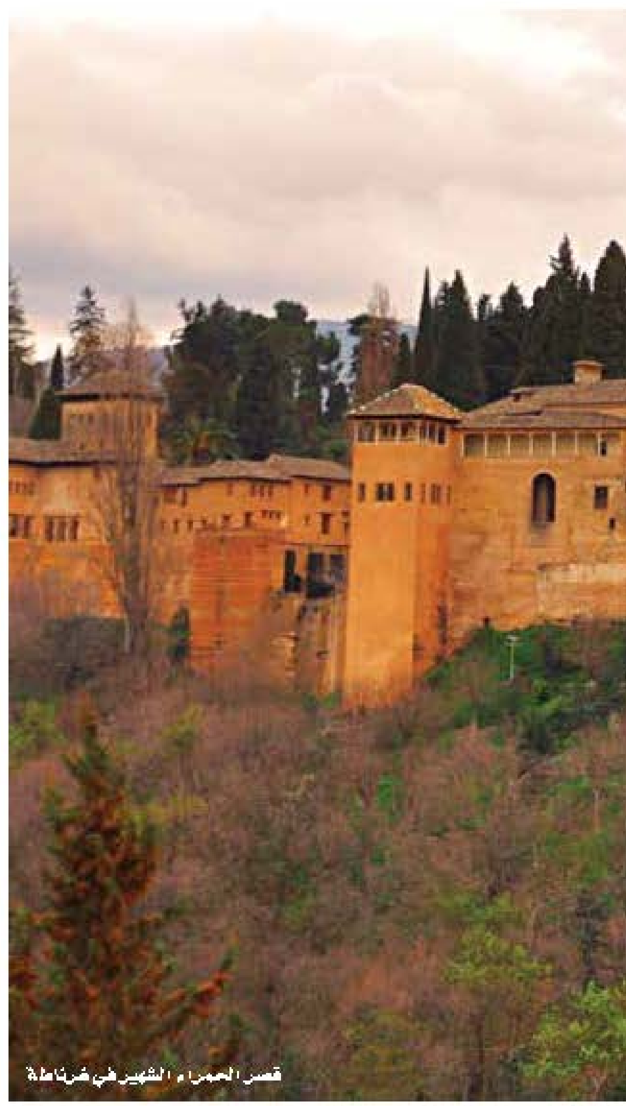
الشاعر وأفعاله رسمياً في المدينة، ويُلاحظ تعرض بعضها للهدم والتشويش، إضافة إلى إهمال متحف بيت عائلته الصيفي في غرناطة (بستان سان بيثينتي) وإغلاقه لمدة مؤخراً، برغم احتجاج المواطنين والأوساط الثقافية.

في هذا السياق، يبدو أن الأمور آخذة بالتحسن وشهدنا كيف نقل الأرشيف الشخصي لمؤلف (شاعر في نيويورك) إلى (مركز غارثيا لوركا) الجديد بغرناطة وإن كان بعد انتظار طويل ومضطرب. لا ريب في أن هذا المركز قد اكتسب ثقة الناس والنجاح الملموس منذ مستهل مشواره في موقعه الجيد في أحد أركان ساحة (الرُّمَّانيَّة) (التي تظل تحفظ اسمها العربي الأصلي) الشعبية، وعلى بعد أمتار من الكاتدرائية في وسط المدينة، استناداً إلى برنامج ثقافي ممتاز يشمل المحاضرات والمسرحيات والسينما، علاوة على المعارض ذات المستوى الرفيع وورشات للأطفال والشباب واحتضان لبعض أحداث لـ (مهرجان الشعر الدولي)، و(مهرجان الموسيقا والرقص). الآن، ومع نقل الأرشيف إلى المركز، تُتوِّج خطته التأسيسية برعاية وزارة الثقافة الإسبانية ومستشارية الثقافة لإقليم أندليسا وبلدية غرناطة، و«مؤسسة غارثيا لوركا» بعد حل القضايا الاقتصادية والإدارية الكثيرة التي عرقلت المشروع.

يجدر التنويه هنا إلى الحكومة النرويجية التي بادرت بتحويل أموال طائلة لإنقاذ المركز من الإفلاس قبيل الافتتاح. يحظى المركز، الذي مساحته (٤٧٠٠) متر مربع، بمكتبة تحوي أكثر من ٢٠,٠٠٠ كتاب ووثيقة، ومنذ شهر يوليو الماضي يحتضن أرشيف

يحتضن أرشيف لوركا نحو (٥٠٠٠) مخطوط شخصي له و(٣٠٠٠) لمن تكاتبوا معه

احتفالاً بنقل إرثه من (مسكن الطلاب) أقيم معرض (غرفة خاصة) حيث تعرف لوركا إلى دالي ولويس بونيويل

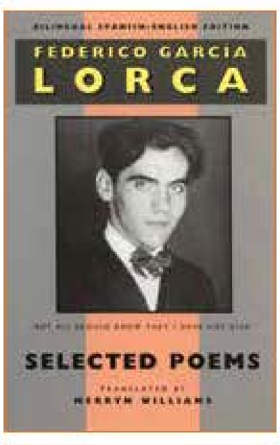

قصر الحمراء الشهير في غرناطة

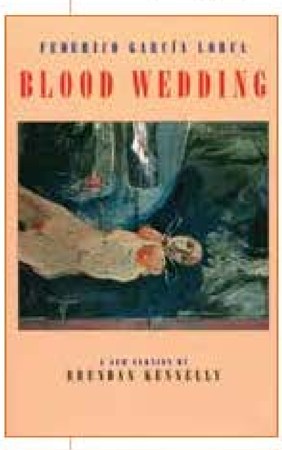


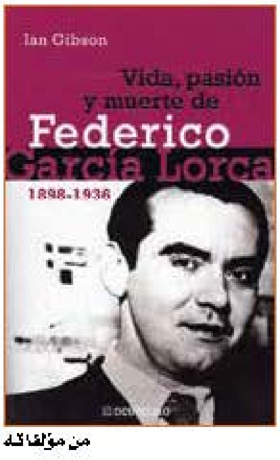
فيديريكو غارثيا لوركا

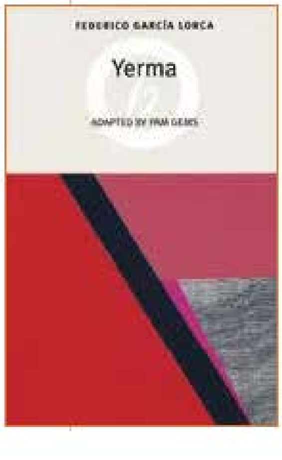
لوركا المهم المكوَّن مما يزيد على (٥٠٠٠) مخطوط شخصي للكاتب، إضافة إلى (٣٠٠٠) مخطوط لمؤلفين آخرين تكاتبوا معه، ونحو (٥٠) رسماً وخربشات للوركا، وحفنة من كتاباته الموسيقية، ولوحات وأعمال فنية لكبار الرسامين وأصدقائه، ومجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية وملفات وقصاصات صحافية قيمة لمعرفة حياة لوركا وآرائه وأحوال عصره، التي تستخلص كل ما يوجد في وطن من جميل ومشين. اليوم، يرقد هذا كله في حجرة محصنة ومعلقة بالهواء في وسط المبنى صممت على غرار قلب نابض في جسد.

كان أرشيف لوركا النفيس محفوظاً في (مسكن الطلاب) بمدريد، الذي افتتح عام (١٩١٠) كمقرّ لإكمال التعليم الجامعي لأبناء الطبقات الليبرالية الإسبانية، وبغرض تحديث البلاد عبر مبادئ الحرية والإبداع والديموقراطية. لقد حظيت عائلة لوركا بصداقة حميمة مع أسرة مؤسس المسكن وخاصة مع ابن عمه، المفكر والسياسي اللامع فيرناندو ديلوس ريوس، الذي اصطحب لوركا إلى نيويورك والذي سيستقبل والدي وإخوانه وأفراداً آخرين من عائلة شاعرنا في المدينة الأمريكية حين آثروها منفىً لهم. في نيويورك باشرت إيزابيل، الأخت الصغرى للوركا، تلك الابنة الواقفة مع الشاعر في الصور الفوتوغرافية للأرشيف، تظهر في أكثرها تداولاً تقرأ بالقرب من أخيها الكاتب، وتقوم بجمع مخطوطات وكتب وملكيات أخيها المقتول، ثم، بعد رجوعها مع العائلة إلى إسبانيا في الخمسينيات، أسست إيزابيل «مؤسسة لوركا» للاعتناء بميراثه وحفظ الأرشيف في «مسكن الطلاب» حين أعيد فتحه مجدداً بمدريد عام (١٩٨٦). لاحقاً، تكلفت لاورا غارثيا لوركا، ابنة الشقيق الأكبر لإيزابيل ولوركا، فرانسيسكو، بإدارة ميراث صاحب (أعراس الدم)، وشاركت في المحادثات مع السلطات الإسبانية لنقل الأرشيف إلى غرناطة. ولدى وصوله إليها، عبَّرت هذه الممثلة المسرحية والمتخصصة في الأدب الإسباني التي ولدت ونشأت في نيويورك، عن رضاها لما تعني هذه الخطوة من بداية، وليست نهاية، لميراث الكاتب في غرناطة والعالم.

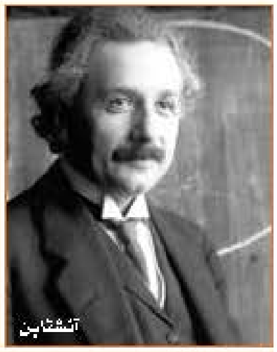






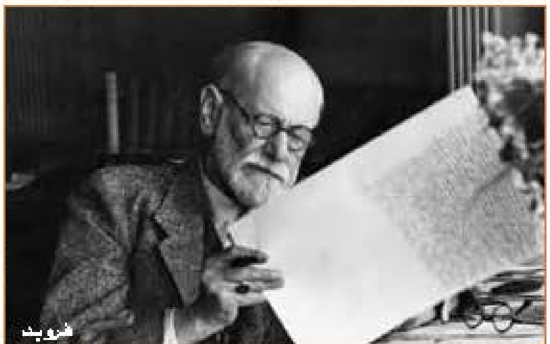


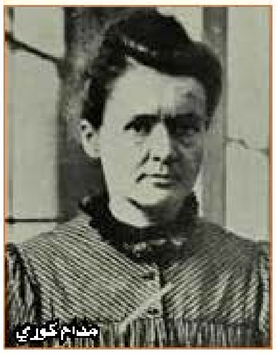
من مؤلفاته


آنشتاين


لويس بونيويل


سلفادور دالي


فرويد


مدام كوري

وقبل أسابيع من تنفيذ النقل، أقيم معرض (غرفة خاصة) في (مسكن الطلاب) بمدريد، وداعاً للأرشيف، ثم بغرناطة، أقيم استقبال له. عنوان المعرض مأخوذ من مقولة للكاتبة فيرجينيا وولف (على المرأة التي ترغب في كتابة الروايات أن تملك المصروف وغرفة خاصة بها)، وهذا ما ينطبق على مؤلفنا الغرناطي الذي تمكن من العكوف على الكتابة وإنماء أحلامه الإبداعية بفضل دعم أسرته المادي، والعيش في ذلك المسكن النموذجي الذي ألقيت فيه آنذاك محاضرات من قبل كبار العلماء والمثقفين الأوروبيين أمثال آينشتاين وفرويد وسترافينسكي وحتى مدام كوري!! انضم لوركا إلى (مسكن الطلاب) عام (١٩١٩) مع أول كتاب له (انطباعات ومناظر) بيده، وهو مجموعة أشعار حول الطبيعة والقرية تخللتها إطلالاته الأولى على (شعراء الشرق) (الخيام وابن الزيات وحافظ وغيرهم). وفي المسكن تعرّف إلى الرسام سلفادور دالي والمخرج السينمائي لويس بونيويل وسواهم من صفوة مبدعي الأدب والفن والموسيقا في إسبانيا. حضور لوركا المرح والنشط استولى فوراً على جو المسكن وملأ المحاضرات والقراءات الشعرية والمسرحيات بالحياة والمفاجآت الغرائبية، وبعزفه المعتاد على البيانو في الحفلات، كما يذكره بابتهاج الذين أقاموا معه هناك والوثائق المعروضة والمحتفظ فيها بالأرشيف. استمرت إقامة لوركا في غرفته الخاصة في (مسكن الطلاب) حتى عام (١٩٢٨)، برغم أنه ترك دراسة الحقوق ولقي فشلاً ذريعاً في أولى مسرحياته (طلسمان الفراشة). لكنه لم يكف عن الكتابة والرسم والعزف، ونجح في معرض رسومات له وغدا كاتباً ذا صيت بمسرحية (ماريانا بينيدا) (حول مناضلة غرناطية ضد الطغيان أعدمت في القرن ١٩) ولا سيما بكتابه (أشعار غجرية) (١٩٢٨)، الذي نال رواجاً واسعاً والذي اعتبره بعض زملائه، مثل بونيويل، استسلام الكاتب للمبتذل، ما أثار الأزمة حول لوركا فقرر السفر إلى نيويورك (١٩٢٩-١٩٣٠) بحثاً عن آفاق جديدة. بعد العودة وحتى موته، تعاون مع (مسكن الطلاب) عبر مشاركته ككاتب وممثل ومصمم ديكور في فرقة (لا برّاكة) «كوخ الفلاحين» المسرحية، المشكلة من طلاب من كليات الآداب والعمارة، والساعية لإيصال المسرح الكلاسيكي للطبقات الكادحة والفلاحين في كل أنحاء البلاد. في هذه الفترة التي لا تبلغ عشرين سنة من حياة هذا الشخص العبقري والمتدفق في الإعطاء، ترك لنا ما يصل إلى أربعة آلاف صفحة منشورة من قصائد ومسرحيات ومحاضرات ورسائل، واليوم وصلنا إلى غرناطة، الكثير من مخطوطاتها الأصلية ومطبوعات أولى لكتبه ورسومه المثيرة وكتاباته الموسيقية ورسائل وهدايا من أحبّته.

قيل إن لوركا هو الكاتب المعروف في العالم كله، دون أن نعلم أين يوجد هو!! نعم، تزامن إيصال أرشيفه إلى غرناطة مع تكثيف حملات الحفريات لإيجاد جثمانه ونبشه تطبيقاً لـ (قانون الذاكرة التاريخية) الذي أصدرته الحكومة الإسبانية عام (٢٠٠٧) بغاية إعادة الكرامة والحقوق لألوف المواطنين المهزومين على يدي الفاشية. وعلى الرغم من مضض عائلة لوركا، التي لا تشجع على البحث عن جثمانه، فقد تعاقبت عمليات الحفر حتى السنة الحالية دون أن تكلل بالنجاح، لكن ميراثه الشخصي وصل إلى مدينته بجلّ ما يتضمنه من ضحكات وبراءة ومحبة، مخطوط بحرف لوركا العشوائي والجريء في الارتماء إلى الحياة بتمام الفرح والسعادة، والمشحون أيضاً بخوفه الخالد من تهديد الموت المترقب في كل الزوايا.

نقل الأرشيف الشخصي لمؤلف (شاعر في نيويورك) إلى المركز الجديد بغرناطة

لوركا الكاتب المعروف في العالم أجمع لا أحد يعلم أين رفاته



المستقبل لمن يملك الإعلام

وسائل التواصل الاجتماعي وأثرها في الطفل



د. حفيظ اسليماني

لا أحد ينكر اليوم أننا نعيش قفزة نوعية لا سابق لها، وهي الثورة التكنولوجية، التي جعلت من العالم المشتت موحد الأركان، متجاوزة بذلك الحدود الجغرافية، ما جعلنا نعيش اليوم في قرية صغيرة، يسهل التواصل والحوار مع الآخر ولو في أبعد نقطة. لكن الذي لا شك فيه أن لهذه التكنولوجيا إيجابياتٍ وسلبياتٍ، سوف أتوقف عندها هنا، مركزاً على تأثير وسائل التواصل الاجتماعي (الفيسبوك) في الطفل.

صحيح أن لوسائل الاتصال إيجابيات كثيرة، كحرية التعبير، والتواصل للتعارف خارج حدود الوطن الواحد، أضف إلى ذلك الوصول إلى المعلومة في حينها، وغيرها من الإيجابيات التي تعد قيمة مضافة في ظل زمننا الرقمي. لكن مما لا شك فيه أنه مع عالم الفيسبوك، هناك تأثير واضح في مستوى العلاقات الأسرية، سواء من حيث التفاعل أو التعاون وغيرهما. وعن الوحدة والعزلة والإحباط قامت دراسة أجراها روبرت كراون وآخرون، حول العلاقة بين استخدام الأفراد الإنترنت ودرجة الاندماج الاجتماعي والآثار النفسية المحتملة لهذا الاندماج، والتي أجريت بولاية بنسلفانيا الأمريكية على (٩٣) أسرة، تبين وجود ارتباط سلبي بين استخدام الإنترنت والاندماج الاجتماعي، حيث يقل التفاعل بين أفراد الأسرة، ويقل اشتراك الأفراد في العمل الاجتماعي المحلي كلما زاد استخدامهم للإنترنت، كما تبين وجود ارتباط إيجابي بين استخدام الإنترنت والشعور بالوحدة والعزلة والإحباط، وخلصت الدراسة إلى أن استخدام الإنترنت له تأثير سلبي واضح في درجة الاندماج الاجتماعي والصحة النفسية، مع الاحتفاظ بمزاياها الاتصالية الأخرى. ونقدم هنا صورتين كنموذج على التفاعل بين أفراد العائلة:

النموذج الأول أسرة عادية، أفراد العائلة في تفاعل مع غياب أي جهاز رقمي،

أما النموذج الثاني فهو لزيارة مجموعة من الشباب لجدتهم، حيث الجميع منشغل بجهازه من دون مبالاة بالجدة وكأنها غير موجودة البتة.

إن الطفل يعد كالورقة البيضاء التي يمكن كتابة أي شيء عليها، إما نافعاً أو ضاراً، هذه هي حقيقة ووضعية الأطفال. يقول كراون: إن مرحلة الطفولة هي مرحلة التشكيل العقلي والفكري والسلوكي، وما يتم غرسه في مرحلة الطفولة من مكتسبات ومؤثرات ومدخلات يظل مترسباً مدى الحياة، وما يكتسبه الطفل من قيم وأخلاقيات، وسلوكيات حسنة أو سيئة، سلبية أو إيجابية، فإنها ستظل مقترنة به حتى نهاية العمر. يضيف أيضاً: إن وسائل الإعلام والتقنية الحديثة التي يستخدمها الطفل حالياً كالقنوات الفضائية، وشبكة الإنترنت، وألعاب الفيديو ومحتوى الهاتف الجوال، وفي ظل انعدام الرقابة على استخدامها، وإدمان الطفل عليها، فإنها يمكن أن تشكل خطراً حقيقياً على نفسية الطفل ومستقبله، وهذا الأمر يحتم على الأسر اليقظة تفادياً لأي كارثة تؤثر مستقبلاً في أبنائهم.

التأثير لا ينحصر فقط في الإدمان أو التربية على ثقافة ما أو سلوك معين، بل هناك أمر آخر يتعلق بالخصوصية، وفي دراسة حول خصوصية مستخدمي الإنترنت من الأطفال عام (٢٠٠٠)، تم تحليل (١٦٣) موقعاً خاصاً بالأطفال للتعرف إلى القواعد التي تحكم عملية جمع المعلومات الشخصية منهم عن طريق الإنترنت، تبين أن هؤلاء الأطفال لا يتمتعون بالحماية الكافية أثناء استخدامهم الإنترنت، فمعظم المواقع التي خصصت للدراسة قامت بجمع معلومات شخصية من الأطفال، من دون الرجوع إلى ذويهم أو أخذ الإذن منهم، كما أن تلك المواقع لم توضح الغرض من جمع تلك المعلومات الشخصية، ولم تشترط على الأطفال أخذ موافقة الوالد قبل جمعها. فها نحن أمام وجه آخر من أوجه استغلال الأطفال! فمن يوقف مثل هذه الأمور في العالم الرقمي؟

هناك أمر مهم لا بد من التوقف عنده، وهو أن وسائل التواصل الاجتماعي تتيح للفرد الحرية المطلقة في التعبير، ما ساهم في التشهير بالحياة الخاصة للأفراد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتيح للفرد الحرية في نشر كثير من المواد اللا أخلاقية التي تتنافى والقيم الإنسانية. هذه الأمور توقف عندها ريتشارد بوستر إذ حدد أربع سمات لهذه الوسيلة الجديدة لنشر المعلومات، يُعتقد أنها ربما تزيد من مخاطر الكلام غير المسؤول، ومن ثم ينبغي أن تؤثر في طريقة تفكيرنا وفي حرية التعبير.

الجهل بالهوية، فالإنترنت تتيح لمستخدمي الرسائل ومنشئيها التستر خلف هوية مجهولة، وهذا ما يُسهِّل كثيراً من إنتاج واستهلاك مواد زائفة وغير قانونية وخطيرة، مثل المواد الإباحية للأطفال وخطاب الكراهية.

غياب مراقبة الجودة، فبإمكان أي شخص تقريباً نشر أي مادة على الإنترنت، ويختلف هذا كثيراً عن النشر التقليدي، حيث تغربل منظومة النشر الكثير من المعلومات غير الدقيقة والمضللة، أو تحذفها قبل طباعة كتاب أو مجلة أو جريدة، أما على الإنترنت فتُنشر الادعاءات الواهية بنفس الدرجة من السهولة، التي تُنشر بها المقالات التي نالت حظاً وافراً من البحث، في الواقع تطور نوع جديد من المواقع يطلق عليه (الشكوى) هدفه الوحيد هو التعبير عن الشحناء، بصورة تشهيرية، وتنتشر الشائعات – التي تكون عادةً غير مؤكدة أو زائفة تماماً– عن المشاهير انتشاراً هائلاً عبر المدوّنات، ولو ظهرت مثل هذه الآراء في صحف منشورة، لتعرض كثير منها للحظر بسبب الضغط القانوني.

الجمهور المحتمل الضخم، فالإنترنت توفر الوصول إلى ملايين القراء والمشاهدين المحتملين في جميع أنحاء العالم، ويمكن لهذا الأمر أن يزيد من حجم أي ضرر ناجم عن الكلام.

عثور المعادين للمجتمع على أصدقاء لهم، فبوسع ذوي الآراء الغريبة وغير المعتادة والهدامة والخطيرة أن يعثر بعضهم على بعض بسهولة أكبر عبر الإنترنت، ففي حين كان يتعرض صاحب الآراء الغريبة في الماضي إلى العزلة الاجتماعية، في الوقت الحالي – وبفضل الاتصال عبر غرف المحادثة والمواقع الإلكترونية – أصبحت لدى هؤلاء الأشخاص الشجاعة، ليس للتعبير فحسب عن آرائهم، بل للتصرف على أساسها، فتعززت ثقتهم بأنفسهم من خلال عضويتهم في مجتمع يؤمن بأفكار معينة. من هنا فالقضية ليست بالأمر الهيّن، ما يفرض على الدول اليقظة للتقليل من خطورة هذه الثورة التكنولوجية، هذه الثورة التي أصبحت بديلاً للإعلام الرسمي، ومن ثمة فأي تقاعس في معالجة سلبيات هذا الفتح التكنولوجي الذي يغزونا حتى في بيوتنا، سيضعنا أمام تحديات كبرى سنجد صعوبة في حلها.

جملة القول، إن الوطن العربي والإسلامي سيكون أمام امتحان عسير، إذا لم ينخرط، فعلياً في عالم الزمن الرقمي، وذلك بالمساهمة في الابتكار من خلال تشجيع البحث العلمي من جهة، ومن جهة ثانية الانفتاح على الآخر، والاستفادة منه قبل فوات الأوان، فالمستقبل سيكون لمن يملك الإعلام – بكل ما تحمله الكلمة من معنى– وليس لمن يمتلك الدبابات، فهل ينخرط العرب في ذلك؟

أصبح من الواضح تأثير عالم الفيسبوك في مستوى العلاقات الأسرية

لا بد لوطننا وأمتنا من الانخراط فعلياً وبوعي في عالم الزمن الرقمي من خلال البحث العلمي والابتكار

وسائل التواصل الاجتماعي تتيح للفرد الحرية المطلقة في التعبير



الطفولة مرحلة التشكيل العقلي والسلوكي



د. عبدالعزيز المقالح

قراءة في كتاب (مرداد) لميخائيل نعيمة

(في جبال الأس واللبان، وعلى القمة الشاهقة المعروفة بـ(قمة المذبح)، لاتزال بقايا هيكل مهجور، متهدم، يُدعى «الفُلك». أما تاريخه فقد غاب في لجج سحيقة من القدم تنتهي في عرف التقاليد إلى الطوفان. كثيرة هي الأساطير التي حاكتها الأيام حول الفُلك، لكن الأسطورة الأكثر رواجاً هي التي سمعتها مراراً من أفواه القاطنين في سفح قمة المذبح، حيث أتيح لي ذات سنة أن أمضي صيفاً بكامله. وها أنا أرويها كما سمعتها..).

بهذا التمهيد البديع يقدّم ميخائيل نعيمة للأسطورة المدهشة، التي جاءت مفتتحاً مثيراً للخيال لكتابه المسمى (مرداد)، ولا أشك في أن نعيمة كتبه متأثراً بكتاب (النبي) لرفيقه جبران خليل جبران. وأرى أن نعيمة في هذا الكتاب قد تفوق على رفيقه بما حفل به كتاب (مرداد) من قيم روحانية، ومن ملامسة لمشكلات الوجود الإنساني، ومن تدفق في الأسلوب ووضوح في الومضات الروحية وتنوع في المواقف، واسترسال في الاستزادة من الاستنارة والتحام بالوعي الكوني. إلاّ أن هذا الكتاب، الذي يحمل كل هذه المعاني، والذي تعددت طبعاته، وأقبلت المطابع على نشره، برغم غرابة عنوانه، لم يُنقل إلى لغة أخرى شأن كتاب (النبي)، الذي تمت ترجمته إلى أكثر من أربعين لغة، ربما لأنه نُشر باللغة الإنجليزية، وربما لبساطته وإيجازه، وعلى العكس من ذلك كتاب (مرداد) في لغته الشعرية واتساع آفاق رؤيته.

وهو كتاب نادر في إصلاح الروح وتهذيب النفس الإنسانية، وتحريرها من التلوث الذي عَمّ وطَمّ وكاد يفسد حياة الإنسان، ويقطع آخر شعرة تربطه بجنسه البشري، بعد أن انتشرت الحروب واتسع نطاقها وتمادى نزيف الدم.

أما اسم الكتاب؛ فيعود إلى صاحبه المتخيل (مرداد) الذي ألقى محتوياته كمواعظ قدسية على رفاقه من رهبان (الفُلك) وحراسه، وأوصى أن يُعطى إلى أول إنسان يتمكن من تحدي عقبات الصعود إلى حيث بقايا هيكل الفُلك، الذي أبحر عليه نوح عليه السلام في زمن الطوفان. ولا أنسى هنا الإشارة إلى أن عنوان كتاب ميخائيل نعيمة يحمل إضافة مهمة بحروف صغيرة تجعل العنوان على النحو الآتي: (مرداد.. منارة.. وميناء)، وهذه الإضافة جديرة أن تأخذ مكانها الدلالي لكونها تكشف عن الهدف الذي توخّى صاحبه أن يصل إلى القارئ ليستنير من ناحية، وليبدأ الإبحار نحو المعرفة بعد أن يكون قد تخطّى مثالب الزمان والمكان.

يتألف كتاب (مرداد) من سبعة وثلاثين فصلاً ذات مستوى عالٍ في الرؤية والأسلوب والتعبير عن الموقف الإنساني والروحاني.. وفي السطور السابقة إشارة إلى مدخل الكتاب، وما احتوى عليه ذلك المدخل من وقائع وأساطير مدهشة تشد إليها القارئ وتجعله يواصل القراءة بإحساس منبهر وأنفاس متقطعة، وهو يتابع مغامرة الإنسان الذي اختار أن يتحدى الأخطار ويصعد إلى قمة جبل الثلج، حيث

> يعتبر من أهم الكتب التي نادت بإصلاح الروح وتهذيب النفس البشرية وتحريرها من التلوث والفساد

بقايا (الفُلك) أو سفينة نوح، ويكون من حظه، بعد رحلة لا حدود لمشقاتها، أن يعثر على كتاب (مرداد)، وأن يعود به ليطرحه بين أيدي الكائنات البشرية لتجد فيه زاداً مختلفاً عن كل زاد، وحكمة تضيء لمن تاهت قدماه في الطريق الشائك المليء بالصخور المدببة والأشواك التي لا تجرح الأقدام، بل تُدمي الروح أيضاً.

لم يكن صعود الجبل صعباً وعسيراً فحسب، بل كان ضرباً من المستحيل لما امتلأ به من المفاجآت المثيرة الغامضة، ولما قابله من أشخاص هم إلى الأساطير أقرب منهم إلى الناس، الذين نجدهم في حياتنا العادية ووسط طرق سوية لا منحدرات فيها ولا هاويات. وكان أول من التقاه، في ذلك المنحدر الصعب، راعياً شاباً يقود قطيعاً من الماعز تتسلق الجبل، وكأنها تمشي على سجادة ناعمة، وأول ما فعله الراعي أن أخذ ما كان يحمله الرجل من خبز وماء، وكأنه يقول له: (إن في لحمك وحده ما يكفيك طعاماً وفي دمك وحده ما يكفيك شراباً)، ثم ودّعه وهو يترنم بهذه الأبيات التي تدعو إلى الزهد والتحرر من كل ما يمتلك الإنسان ويحط من قدره:

قَــلَّ مــا أملكـه
قــلَّ مــا يملكني
زاد مـا أملكـه
زاد مـا يملكني
قَــلَّ مــا يملكني
زاد قــدري
زاد مـا يملكني
قــلَّ قــدري
رب يسرٍ كان عسراً
رب عسرٍ كان يسرا

وبعد إغفاءة لا يدري كم طالت، دقيقة أم دهراً، يرى أمامه فتاة في يدها مصباح ضئيل النور، وكان وجهها مشرقاً بجمال فائق لا حد له، وبالقرب منها عجوز حوت من الشناعة على قدر ما حملت الفتاة من الحُسن، ومضت هذه العجوز تجرده من ثيابه تنزعها عن جسده ثوباً ثوباً، إلى أن تركته ولا يستره سوى جلده وكأنها تنشد:

الحب لا يُعرّى
والنور لا يُعار
أحبِبْ ترَ ما لا يُرى
آثِر وسِر أنىّ تشاء

ولا تقف المفاجأة عند هذين المشهدين؛ فقد فوجئ بعجوزين يبلغان من العمر أقصاه، وهما يطلبان إليه التخلي عن الكهف الذي احتمى به، بعد أن يسلباه عصاه، وهما يرغبان في قضاء ليلة عرسهما في هذا الكهف المطلّ على الهاوية، وقد أخذا يترنمان بهذه الأبيات:

من سار من غير عصا
وقي العثار
من عاف داراً عاش في
كل الديار
واهاً لنا أسرى العصي
واهاً لنا أسرى البيوت
واهاً لنا.. واهاً لنا

هكذا تتوالى عليه المفاجآت والدروس، وهو شبه غائب عن الوجود إلى أن توقظه يدا حارس الفُلك، الذي أخبره أنه كان في انتظاره منذ سنوات ليسلمه كتاب (مرداد) حسب وصية هذا الأخير؛ لكي يعمل على نشره بين البشر، الذين هم أحوج ما يكونون إليه ليسترجعوا ما غاب من إنسانيتهم، وينزعوا الحُجب الكثيفة من أرواحهم، ويستعيدوا قدراً من السكينة المفقودة في حياتهم، التي تزداد بؤساً واضطراباً وتتهددها النزاعات والحروب.

ومن الفصل الحادي عشر فقرة ينادي فيها (مرداد) إلى المحبة ونبذ الكراهية، وهي: (من كان له عدو واحد كان بلا صديق واحد.. إذ كيف للقلب الذي تسكنه العداوة أن يكون ميناءً أميناً للصداقة؟ كيف لمن في قلبه بغضاء أن يعرف نشوة المحبة؟ فلو كان لكم أن تغذّوا جميع المخلوقات بعصير المحبة ما خلا دويدة واحدة حقيرة، لكان لكم في تلك الدويدة وحدها ما ينغّص عليكم حياتكم على قدر كرهكم لتلك الدويدة. لأنكم ما أحببتم إنساناً أو شيئاً إلاّ أحببتم فيه ذواتكم.. ولا كرهتم إنساناً إلاّ كرهتم فيه ذواتكم. كل ما تحبون مرتبط بكل ما تكرهون ارتباطاً أوثق من ارتباط صدوركم بظهوركم. فلو صَدقتم مع أنفسكم لكان عليكم أن تحبوا ما تكرهون وما يكرهكم قبل أن تحبوا ما تحبون ويحبكم.

> **ربما تأثر بكتاب (النبي) لجبران ولكنه لم يلق نفس الرواج والشهرة**

> **تميز الكتاب بما فيه من قيم روحانية وملامسة مشكلات الوجود الإنساني**

> **لا نحب إنساناً أو شيئاً إلا أحببنا فيه ذواتنا والعكس صحيح**

لا يخشى على اللغة العربية

عزالدين ميهوبي: مقولة إن الجمهور العربي لا يقرأ غير صحيحة





حمدي المليجي

يسعى عزالدين ميهوبي منذ توليه وزارة الثقافة الجزائرية إلى تقديم رؤيته لمستقبل الثقافة في بلاده، بل يطرح رؤيته ويرسم استراتيجية تتخطى الحدود وتمتد آثارها عربياً.. ترتكز هذه الرؤية على سياسة القرب والعناية بالمثقفين.. داعياً إلى مكافحة ومحاربة الأفكار الهدامة والمنفلتة التي نشأت عن «فراغ» نعانيه.. معرباً عن أسفه من أن الثقافة ينظر إليها باعتبارها قطاعاً غير استراتيجي، وغير مؤثر ومنتج. ميهوبي، الذي التقته (الشارقة الثقافية) في مكتبه، أكد سعيه المستمر لأن تستعيد الجزائر مكانتها الثقافية على الصعيدين العربي والإفريقي، موضحاً أن الجمهور العربي يقرأ، ومقولة إن الجمهور العربي لا يقرأ غير صحيحة.

كما توقف وزير الثقافة الجزائري أمام «المرأة المبدعة» التي أصبحت تنافس الرجل في شتى حقول الإبداع، معتبراً أن الابداع لم يعد حكراً على الرجل، بل إن المرأة باتت في قلب المشهد الثقافي العربي، مستشهداً بأسماء أدبية نسوية فرضت حضورها كقيمة ثقافية بكتابات ذات عمق كبير.

- هل مازال الإبداع في العالم العربي حكراً على الرجل.. بمعنى، كيف ترى مكانة المرأة أدبياً وإبداعياً؟

– المرأة أصبحت تنافس الرجل في الإبداع.. والمتأمل في المشهد الثقافي العربي يرى المرأة في القلب منه.. فمثلا لدينا في الجزائر الروائية أحلام مستغانمي ابنة الجزائر المبدعة، التي تم تعيينها من قبل منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (يونيسكو) بداية هذا العام «فنانة من أجل السلام»، ويعد تتويجاً لمسار حافل بالكتابة الراقية والمواقف الإنسانية الصادقة.

ولا يمكن أن ينكر أحد أن تعيين أحلام مستغانمي «فنانة اليونيسكو من أجل السلام»، هو تكريم لأداء المرأة العربية في مجال الكتابة والإبداع الفني.. لقد نجحت مستغانمي طوال الفترة الماضية في فرض حضورها كقيمة ثقافية بكتابات ذات عمق كبير، كما نجحت أيضاً في استقطاب ملايين القراء باعتبارها الأكثر انتشاراً خلال العشرين عاماً الماضية.

كما نجحت أحلام في أن تصنع لنفسها هوية خاصة في كتاباتها، حتى تحولت إلى ظاهرة، وما كان نيلها جائزة الأديب المصري الكبير الراحل نجيب محفوظ إلا علامة فارقة في مسيرتها الثقافية والإبداعية.. دعني أؤكد أن اختيار

«مستغانمي» لهذا المنصب الرفيع هو اختيار لسيدة تمثل نتاجاً للثقافة العربية.

- اللغة العربية تعاني هشاشة ملحوظة في مجتمعاتنا العربية.. هل لك أن تطمئننا إلى لغة القرآن الكريم في الجزائر؟

– أقول بكل حسم إن الجزائر من البلدان القليلة التي أولت اللغة العربية قيمة كبيرة، حيث توجد ثلاث هيئات تتبع رئاسة الجمهورية بشكل مباشر، تعنى جميعها باللغة العربية والمحافظة عليها؛ لأن اللغة تعني الهوية، واللغة العربية –طبقاً للدستور الجزائري– هي لغة الدولة وهي اللغة الوطنية الرسمية، جنباً إلى جنب مع اللغة الأمازيغية، التي نص التعديل الأخير في الدستور على أنها لغة رسمية ووطنية أيضاً.

والحقيقة أن وضع اللغة العربية في الجزائر أفضل حالاً مما نراه في بعض البلاد العربية.. الجزائر تعرضت لاستعمار استيطاني يعمل على اقتلاع الهوية الجزائرية ممثلة باللغة والدين والعادات وكل هذه الثوابت، وصمم على محوها وطمسها.. اللغة العربية بخير في الجزائر ولا خوف عليها، وهي أفضل حالاً مما كانت عليه سابقاً.

- لدى حديثكم عن الحفاظ على هوية «الجزائر» مستقلة في مواجهة ما يسمى بـ «حزب فرنسا».. ترى كيف تم ذلك؟

– نضال الشعب الجزائري امتد ليشمل «مواجهة الفرنسة» التي استهدفت ضرب القيم والهوية واللغة ومحو الشخصية الجزائرية، غير أن الجزائريين عملوا على الإبقاء على جذوة الروح الوطنية مشتعلة حتى وصلت في النهاية إلى أوجها من خلال إعلان ثورة التحرير الجزائرية.

والجزائر تدار حالياً من قبل «نخبة الاستقلال» في ظل حضور متميز وقوي من «جيل الثورة» الذي يبقى دائماً المشعل الذي نستمد منه جذوة الحفاظ على البلد والعمل على تطويره.. هذا الجيل هو من نتاج الثورة الذي يتولى المسؤولية في مختلف المواقع السياسية والاقتصادية والعسكرية والثقافية والإدارية.

وكما يقال إن الجزائريين يصنعون التاريخ ولا يحسنون كتابته، إما خوفاً من هذا التاريخ وإما تواضعاً أمامه، وبين الخوف والتواضع لاحظنا أن هناك كثيراً من الأحداث والذكريات تضيع من بين أيدينا؛ لأن تواضعنا قد يصيب الأجيال القادمة بحالة نفور من هذه الثورة إذا حدثناهم عنها، أو قد يزحف النسيان إلى ذاكرة الناس والأجيال المقبلة.

وللعلم أقول لك إنه لم يكتب عن الثورة الجزائرية بالرغم من عظمتها سوى (٣٠٠٠) كتاب ظهرت موثقة لأحداث الثورة، وهي من مؤلفين عرب أو غربيين، والشهادات التي قدمت عن الثورة قليلة قياساً إلى حجم هذه الثورة.. الثورة الجزائرية ثورة عالمية ومصدر اعتزاز لأحرار العالم لانها أظهرت رغبة عارمة في التحرر واستعادة الاستقلال والحرية وليس مهماً الثمن الذي تدفعه؛ لأن المسألة مرتبطة بالحق في الحياة والحريات.

- في سياق الحديث عن مكانة «الجزائر» ثقافياً على المستوى الخارجي..كيف تستعيدون بهاء صورة الجزائر عربياً ودولياً؟

– نحن نقوم بالعديد من المبادرات في هذا المجال ونشارك في كثير من الفعاليات، ونلبي دعوات نتلقاها من بلدان شقيقة وصديقة للمشاركة في تلك الفعاليات، وهذا يبرز أيضاً جانباً من جوانب صورة الثقافة الجزائرية، كما أنه يبرز أيضاً العمل الثقافي بالجزائر، سواء بالسينما والفنون وغيرهما من خلال الأسابيع الثقافية التي ننظمها، والاحتكاك الذي يتولد عن هذا مهم جداً إلا أن هذا غير





من المسرح الجزائري

نعمل بجد لاستعادة دور الجزائر ومكانتها الثقافية على الصعيدين العربي والإفريقي



أحلام مستغانمي

كاف وأصبحنا نعمد إلى تطوير الاتصال من خلال شبكات التواصل الاجتماعي والتعريف بالثقافة الجزائرية والموروث الثقافي الاثري والمتاحف والعمل الذي نقوم به على مستوى اليونيسكو، من خلال التعريف بهذه الأشياء وبتسجيل كثير من مظاهر الثقافة في اليونيسكو لحمايتها والاعتراف بها.

· بالانتقال إلى استراتيجيتكم التي تنوون من خلالها تنفيذ هذا المخطط، ترى ما هي أبرز التحديات التي تواجهكم في وزارة الثقافة؟

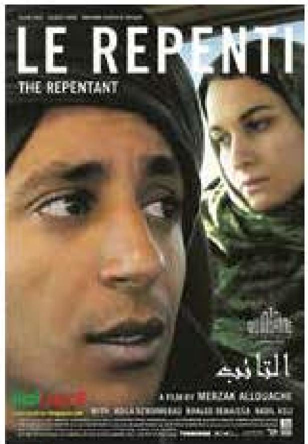
– أي تحد يتطلب مراعات البعد الموضوعي له وهو الارادة والاجتهاد.. نحن ربما رغبتنا أولاً أن تستعيد الجزائر مكانتها الثقافية على الصعيدين العربي والافريقي؛ لأن الجزائر مرت في التسعينيات بظروف صعبة بفعل الوضع الأمني المعقد؛ الذي كان يستهدف ركائز الدولة ومقوماتها والإرهاب الذي مس كثيراً من مفاصل المجتمع.

والجزائر تعيش الآن والحمد لله مرحلة ما بعد الإرهاب، وبالتالي نسعى لأن تتبوأ الجزائر موقعاً ثقافياً متقدماً.. وهذا يبرز كثيراً من خلال ما يناله أبناء الجزائر من مثقفين ومبدعين من جوائز ومشاركاتهم القوية للفعاليات الثقافية والعربية والدولية، وبالعودة إلى مهرجان السينما بوهران، ومهرجان السينما بعنابة، والمعرض الدولي للكتاب، والعمل على محو فكرة أن الدولة وحدها هي من تنتج الثقافة، بل المجتمع هو الذي ينتجها.. كل هذه الحقائق يجب أن نكرسها في خطابنا الثقافي وممارستنا للعمل الثقافي.

· لكن هناك اتهامات دائماً تتردد بأن قطاعات الثقافة المختلفة في الوطن العربي مهمشة رسمياً ولا تلقى اهتماماً كافياً من قبل الحكومات؟

– يجب أن أقول إن وزارات الثقافة في كثير من البلدان ليس العربية فحسب، بل تمتد إلى دول أخرى تشبه (العجلة الخامسة) في أي مركبة، أو كالطفل اليتيم؛ لهذا لا تنال الحظوة مثل القطاعات الأخرى.. دائماً ينظر إلى الثقافة باعتبارها قطاعاً غير استراتيجي وغير مؤثر وغير منتج.. في حين أن بعض الدول الأوروبية تشكل الخدمات الثقافية لديهم عنصراً أساسياً في المعادلة الاقتصادية والدخل القومي.. بعض البلدان يكون ٣٥٪ من الدخل القومي، من الخدمات الثقافية مثل المتاحف والنشر والسينما وغيرها من الموارد التي لها شق اقتصادي وتجاري.. ربما نحن في العالم العربي لم نضبط إيقاعنا على هذا الشكل في التعامل مع الثقافة، ولم نضبط تعاملاتنا مع القطاع الثقافي والخدمات الثقافية المختلفة على هذا الأساس.





من الأفلام الجزائرية

مازالت الثقافة بعيدة من أخذ مكانتها في صدارة اهتمامات الدولة، وإن كان هذا لا ينتقص من دور الثقافة داخل المجتمع بل يشكل سلاحاً في مواجهة التطرف والتردي الأخلاقي والاحباطات التي يصاب بها المجتمع، إذاً لا يمكن الاستغناء عن الثقافة مهما كانت الأوضاع، حتى وإن كانت ميزانيتها أقل فإن أثرها يبقى أقوى وأكبر.

> **للأسف لايزال بيننا من ينظر إلى الثقافة باعتبارها قطاعاً غير استراتيجي وغير مؤثر**

ودعني أؤكد شيئاً مهماً، وهو أن الثقافة أيضاً بحاجة الى تمويل دائم ومستمر، فلا يمكن أن تنتج فيلماً أو مسرحية أو تصدر كتاباً بالمجان، ولا يمكنك أن تنظم مهرجاناً للقراءة وتطوير النشر أو الفنون التشكيلية هكذا بالمجان، ثقافة المجان أصبحت منتهية الصلاحية فلم يعد لها مكان، ولا بد من الترويج بالمقابل لحث الجمهور على أن يشارك في دعم المنتج الثقافي حينما يستمتع بفيلم سينمائي أو مسرحية.. للأسف الثقافة المجانية كانت سائدة والآن أصبحنا نتخلى



الصالون الدولي للكتاب بالجزائر



دبدوش مراد الجزائر العاصمة

عنها شيئاً فشيئاً، ويجب أن تبرز مساهمة المواطن ولو تدريجياً.. لا نقول إن عائدات القاعات أو الأعمال المختلفة هي التي تحقق للثقافة امكانياتها المادية، ولكن على الأقل يبقى ضمن ما نطلق عليه الخدمة الثقافية العامة، وبرغم كل هذه التحديات أؤكد لك أن الدولة لم تتخل عن تمويل العمل الثقافي.

- هل هذا الوضع (الطفل اليتيم) أي غياب الثقافة وتأثيرها هو ما أدى إلى الفراغ الذي استغلته بعض التيارات لخدمة أغراضها؟

– الذي أفرز تلك الظواهر والتي الدين منها براء هو الفراغ.. عندما نترك الفراغ داخل المجتمع فإن أفكاراً تنشأ داخل هذا الفراغ هذه الأفكار تكون دخيلة على المجتمع.. أفكار منغلقة إن لم تتم مواجهتها منذ البداية تستطيع مع مرور الوقت أن تجد لنفسها بيئة حاضنة يتشكل داخلها مشروع؛ هذا المشروع مع مرور الوقت يتحول إلى مرجعية.. لهذا يجب أن نتصدى لهذه الأفكار الدخيلة والمنغلقة والقاتلة منذ بداية نشأتها.. نتصدى لها ونملأ الفراغ؛ لأنك إن لم تملأ الفراغ بالفكر الأساسي والأصيل للمجتمع؛ فإن هذه الأفكار الدخيلة تأخذ مكانها وتفرض نفسها على المجتمعن ويصبح لها أتباع ومريدون.

- بالانتقال إلى الأفكار الهدامة في الوطن العربي.. هل صحيح أن الجمهور العربي ما زال لا يقرأ؟

– الجمهور العربي يقرأ، ومقولة إن الجمهور العربي لا يقرأ غير صحيحة وإلا كيف نفسر استمرار إصدار دور النشر مختلف المؤلفات؟ وكيف لنا أن نفسر استمرار معارض الكتاب في الدول العربية التي باتت ظاهرة مميزة؟ وأزيدك معلومة بأن معرض الجزائر الدولي للكتاب هو أحد أهم المعارض في المنطقة المتوسطية والعربية وحتى الدولية..كل الناشرين يخرجون مرتاحين لأنهم نجحوا في ترويج رسالتهم من خلال الكتب والإصدارات. إذاً الوطن العربي يقرأ لكن مظاهر القراءة عندنا لاتزال في فضاءات مغلقة، بينما نراهم في أوروبا يقرؤون في وسائل المواصلات والمترو والحدائق العامة والمقاهي، أما نحن فنقرأ في البيوت.

- وأخيراً ماذا عن مشاريعكم الثقافية الخاصة بصفتك وزير الثقافة الجزائري؟

– سأشرع قريباً في إطلاق حزمة من النشاطات الدائمة للمشروع الثقافي في الجزائر، وخصوصاً للسينما والمسرح، أما على المستوى الشخصي فلديَ طبعة أولى لكتاب (خطأ أن تكتب خطيئة أن تنسى)، وكتاب آخر حول (فوضى اللغات من برج بابل الى أبراج منهاتن) وأشياء أخرى.

بعض الدول أصبحت الخدمات الثقافية فيها تشكل عنصراً أساسياً في الناتج القومي

المرأة العربية في قلب المشهد الثقافي التشكيلي العربي وفاعلة أدبياً وفنياً وفكرياً



مصطفى عبدالله

(بن حدو) وجمالية
الـ (بين.. بين) في الرواية العربية

(بين النص واللا نص)، (بين من أنا ومن غير أنـا)، (بين الماضي والمضارع)، (بين الاستلاحة والخيال المؤمثل)، (بين تفضية الوهم وتوهيم الفضاء)، (بين النص والمناص)، (بين الكتابة وقراءة الكتابة في الكتابة)، (بين الطرس كتابة والطرس محواً)، (بين كابوس وكاووس)، (بين اللا رواية والرواية)، ينهض كتاب (جمالية البين- بين في الرواية العربية) للناقد والأكاديمي المغربي البارز الدكتور رشيد بن حدو، الصادر عن مؤسسة (نـادي الكتاب) بفاس.

والكتاب الذي تحمل عناوين فصوله العشرة منحوتات لغوية، أو مسكوكات حصرية لمؤلفه المغرم بالسرد العربي والغربي، والمنشغل كثيراً بقضايا ترجمة الرواية العربية إلى الفرنسية، أو ترجمة الرواية المغربية من الفرنسية إلى العربية، كما فعل في رواية الطاهر بنجلون (حرودة) التي نقلها بنفسه إلى العربية، وصدرت عن (مطبعة النجاح الجديدة) بالدار البيضاء.

وكتاب بن حدو الذي بين يدي، يعد نظرة متميزة في دراسة النص الأدبي، من خلال دراسته مفهوم (البين بين).

في تقديمه للكتاب يشير بن حدو، إلى أن عمله يندرج ضمن اهتمام قديم وتلقائي لديه بفكرة الـ(بين بين) أو الـ(مابين)، فلقد استرعى انتباهه مؤخراً أنه في معظم دراساته النقدية للرواية المغربية والعربية كان يهتم، من غير سبق تدبير وتصميم، بخاصية جمالية وفكرية هي تذبذب النصوص بين مقتضيين أو أكثر يتجاذبانها على نحو عجيب، سواء أكانا شكلين فنيين، أم تقنيتين في السرد، أم لغتين حكائيتين، أم شيفرتين ثقافيتين، أم رؤيتين للعالم، أم سوى ذلك من الثنائيات الموحية بالتعارض، وقد كان، بدون وعي منه، يكشف عن هذه الخاصية صراحة منذ أولى عتبات تلك الدراسات، وهي (العنوان) الذي كان يتخذ في أغلب الأحيان هذه الهيئة النمطية (روايـة فلان بين كذا.. وكذا)، ولقد انتبه وهو عاكف على تأليف هذا الكتاب، إلى أنه كان قد اكتفى بإبراز تجليات هذه النزعة الـ(مابينية) في النصوص المدروسة وفحص آثارها، وتأويل رهاناتها دونما اهتمام بتأطيرها في متصورات تجريدية، ومصطلحات دقيقة. وهو الاهتمام الذي ألزم نفسه القيام به في هذا الكتاب بطريقة يزدوج فيها التحليل النصي بالتنظير.

> **اهتم بخاصية جمالية وفكرية تبدو في تذبذب النصوص بين مقتضيين يتجاذبانها على نحو عجيب**

ويستعين بن حدو، في دراسته بمجموعة من فلاسفة وكتاب الغرب، فيستخدم (سيميائية رولان بـارث) منهجاً لمقاربة (جمالية البين بين) هذه في الرواية، كما يستعين بعدد كبير من أدباء وفلاسفة العصر الحديث، ويشرح القوة التداولية لمفهوم (البين بين)، ويطبق دراساته على مجموعة من الكتاب منهم: عبدالكريم غلاب، ومحمد برادة، ومحمد شكري، والطاهر بن جلون، ومحمد عزالدين التازي، وإدمون عمران المليح، وإدوار الخراط، ويوسف القعيد، وأحمد المديني، وفاضل العزاوي، ومحمد خيرالدين.

ويمكن الاستعانة بنموذج من هذه الدراسة في الفصل الذي عنوانه (بين الكتابة وقراءة

الكتابة في الكتابة) يقول: بين مغامرة الكتابة وكتابة المغامرة يخترق اسم المؤلف شرنقة الغلاف ليستوطن فضاء النص، لكن وخلافاً لـ(يحدث في مصر الآن) التي تعمدت إرجاء الكشف عن استراتيجيتها السردية إلى نهاية الرواية؛ أي حتى تكون القوة المرجعية للاسم العلم قد فعلت فعلها الإيهامي في القارئ، فإن (وردة للوقت المغربي) تبادر منذ انطلاقتها السردية في تأسيس ميثاق روائي صريح بينها وبين القارئ رفضاً لكل تصديقية ولكل قراءة إيحالية وذلك بقولها رواية أحمد المديني، وهو غير المؤلف.

يستمد هذا النص خصوصيته من تدبيره النوعي لجمالية الـ(بين بين) المتمثل في مزاوجته بين حكاية مغامرة مدينة أعلنت العصيان ذات يوم ربيعي في منتصف ستينيات القرن الفارط، وحكاية مغامرة انكتابه. بل لعله اتخذ من حكاية مغامرة المدينة مجرد تعلة للتفكير في مغامرة انكتابه، ويتم هذا التفكير على ثلاثة مستويات: المونولوج الداخلي بصوت صاخب، المونولوج الخارجي بصوت مهموس، وبنية التقعير.

وفي إيضاحه لمفهوم الـ(بين بين) يقول بن حدو: من منا لم يستعمل في حياته اليومية استعارة البين- بين؟ فنحن في تقديرنا المتردد لقيمة الشيء نقول إنه بين الجيد والرديء، وفي تحديدنا التقريبي للزمن نقول بين الساعة كذا.. والساعة كذا..، وفي تعييننا غير الدقيق للمكان نقول: بين شارع كذا وشارع كذا..، وفي إشارتنا إلى بعد المسافة نقول: بين السماء والأرض، ونقول على الطقس المعتدل إنه بين الحر والقر، وعلى الذي يتخبط في مأزق إنه مأخوذ بين نارين، وعلى الذي يجد نفسه بين طرفين متنافسين: إنه بين المطرقة والسندان، وعلى المحتضر: إنه بين الحياة والموت، وعن حصيلة حرب أو زلزال: إنها تقدر بعدد كذا.. بين قتيل وجريح. كما أن الإنسان يتمرس لا شعورياً بالبين- بين من خلال أفضية تتنازعه ذهاباً وإياباً، وصولاً ومغادرة، مثل المطارات والموانئ والجسور والمحطات والمستشفيات والمقاهي وقاعات السينما... وغيرها.

وهو فوق كل شيء سمة أنطولوجية؛ فوجود الإنسان يتشكل على نحو ما بيني حداه مرسومان سلفاً بين طفولة ومراهقة، كهولة وشيخوخة، حياة وموت، أي بين المهد واللحد.. ثم إن للـ(بين بين) أشخاصاً نمطيين يقترن بهم بوشاقه ويتمثل فيهم أحسن تمثل. أليس السفراء مثلاً نموذجاً لدبلوماسية بين- بينية تقتضي مراعاة المصالح الوطنية في الخارج، من دون إضرار بمصلحة أرض الاعتماد؟ أليس وضعهم مثل الـ(بين بين) مجالاً لتوترات وتناقضات، ومجالاً للحوار والجدل في آن واحد؟ فما يعرفها هو تأرجحها بين مطلب الشفافية وضرورة الكتمان، في المأزق الملازمة للرهانات المتفاوض عليها بين الالتماس دون مهادنة، والدفاع عن مصلحة دون هجوم؟

كما أن اللاجئين السياسيين، يقضون حياتهم في منافيهم الاضطرارية بالدول الأجنبية، موزعين بين حسرة لاذعة وحنين معذب إلى أوطانهم، وعجز فادح عن الاندماج في البنيات الذهنية والسياسية والاجتماعية لهذه الدول، هذا مع افتراض أن سلامتهم فيها مصونة.

أما المترجمون، فلا غرو أن يكون قدرهم هو المراوحة القاسية والممتعة بين اللغات والثقافات، والتذبذب بين الرؤى والاختيارات: ثقافة الانطلاق- ثقافة الهدف، لغة المؤلف- لغة المترجم، الوفاء بالأصل- خيانته، تغريبه- أسلبته... إلخ.

ولا تفوت بن حدو الإشارة إلى فصيلة عجيبة من الكتاب المتحيرين المترددين على الدوام بين اللغات، تجسيداً لنموذج يدعوه عبدالكبير الخطيبي بالغريب المحترف أو محترف الغربة كيف كيف، أي كائن خارق لحدود اللغات متخيراً كل مرة إحداها يبدع فيها وبها من غير أن يشعر بذنب أو استلاب، ولا بفضل وطنه أو أوطان الآخرين عليه. حسبه أنه عابر للآفاق تستهويه البرازخ بين الشيفرات والجهات والحضارات. لذلك تراهم لا يكادون ينتهون من كتابة النص بلغتهم الأصلية حتى يبادروا إلى كتابة نص آخر بلغة مكتسبة وذلك بسلاسة ورشاقة نادرتين، تتشوش معهما الحدود بين الأصلي والمكتسب. هذا إذا كانوا لا يتسلون بكتابة النص نفسه بلغتين، تحقيقاً لنشوة عدم الانتماء إلى أي منهما.

يتم التفكير على مستويات عدة منها المونولوج الداخلي والخارجي وبنية التقعير

وجود الإنسان يتشكل على نحو ما بيني حداه مرسومان سلفاً بين طفولة وكهولة



الحداثة الأولى الجادة والصحافة

من خلال مجلات (أبولو) و(شعر) و(الآداب)

يظنّ الكثيرون أن الحداثة الشعرية بدأت مع قصيدة النثر وتنظيرات يوسف الخال وشعراء مجلة (شعر)، لكن الحقيقة غير ذلك، فللحداثة جذور راسخة في النصّ الشعري العربي على الأقل منذ انطلاقة مدرسة (الديوان) مع بدايات القرن العشرين، ومن ثمّ تطوّر هذا المفهوم مع حلقة أبولو الشعرية التي سارعت لإصدار مجلتها بالاسم ذاته بعد نحو عقد من الزمان، وروّادها كثيرون، يأتي في مقدمتهم، أحمد زكي أبو شادي، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، خليل مطران، علي العناني، كامل كيلاني، جميلة العلايلي وآخرون.



عزت عمر

وقد جاء في البيان التأسيسي الذي أعلن عن تشكيل الجمعية في عددها الأوّل (١٩٣٢) وقد تضمّن عدة أهداف أهمها الارتقاء بالشعر، ومناصرة النهضة الفنية. وفي افتتاحية العدد قدّم أحمد زكي أبو شادي بعضاً من آرائه النقدية، التي عبّرت عن التوجهات الفكرية والفنية له، خاصة رأيه في الكتابة الشعرية التي يجب أن تكون غاية في حدّ ذاتها، وليس من أجل التكسّب المالي أو المعنوي، كما أن سموّ الشعر يأتي من محتواه الحضاري والإنساني المعبّر عن ثقافة العصر وحضارته، لا سيما أن الثقافات تتكامل إنسانياً ولا تتخاصم تبعاً للمستجدات السياسية، وهو أمر كانت مدرسة (الديوان) قد طرحته بدورها، غير أن مدرسة أبولو طوّرت نظراتها الفكرية نظراً للعدد الكبير من أفرادها، الذين درسوا اللغة الإنجليزية وتثقفوا بثقافتها.

ومما لا شكّ فيه أن المؤثرات الغربية في المستوى النقدي، كانت واضحة بدءاً من تسمية المجلة بـ(أبولو) وقد عاب كثيرون عليهم هذه التسمية، ومنهم العقاد صاحب كتاب الديوان، وليس انتهاء بالترجمات الكثيرة التي تصادفها في المجلة، سواء كانت نصوصاً شعرية مترجمة، أو دراسات نقدية تنتمي للاتجاه ذاته.

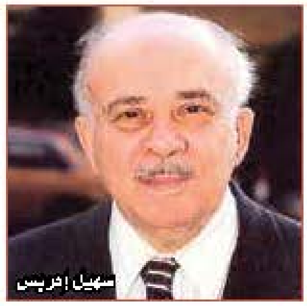
وقد ساعدت هذه الكتابات في تحليل النصوص الشعرية، وفق المنطلقات الفكرية والجمالية الرومانتيكية، إلاّ أن المصادر لم تتوقّف عند الترجمات الأجنبية، وإنما يجد القارئ في كل عدد قراءات لأعمال شعرية كلاسيكية وأخرى لإصدارات جديدة، وأكدوا أن الشاعرية لا ترتبط بتقليد القدماء، وإنما ترتبط بالإلهام، ومهمّة النقد أن يصل إلى هذا الإلهام المطبوع، ولذلك فإنه بات من الضروري وضع تعريف جديد للشعر ينسجم مع الطروحات الجديدة، ومع ثقافة العصر. وإن عنى هذا الطرح بشيء، فإنما يعني أن إسماعيل مظهر وأحمد زكي أبو شادي وعموم جماعة (أبولو) قد بلغوا مرحلة متقدمة من النضج الفني، وبات من السهولة بمكان لديهم تجاوز التعريف الكلاسيكي للنص، على أن الشعر موزون ومقفّى.

ومن هنا، فإن وعي جماعة (أبولو) فنياً، لا يقل عن وعيها اجتماعياً وفق خطّة وضعها أبو شادي في افتتاحية العدد الأوّل، بمعنى أنه دعا إلى العمل الجماعي الذي يحقق التعاون المنشود بين الشعراء، بما يؤكّد حرص (أبولو) على التجديد المترافق مع حركة التطوّر الاجتماعي، إذ يمكننا توصيف حراك النخب الجديدة في مصر في ثلاثينيات القرن العشرين، بأنها كانت تتطلّع إلى الحياة العصرية متّخذة من النمط الأوروبي نموذجاً لها.

ومن هنا كانت جمعية مجلة (أبولو) الأكثر تمثيلاً للحداثة والعصرية، والأكثر تمثيلاً لجيل الشباب الناهض والمتطلّع لتطوير البلاد.

مجلة الآداب اللبنانية صدر العدد الأول منها عام (١٩٥٣)، وضمّ نخبة من الكتّاب والشعراء العرب بإدارة الروائي والناشر المعروف د. سهيل إدريس، الذي كتب افتتاحية بعنوان (رسالة الآداب) وتشكّلت هيئة التحرير من (٣٢) كاتباً ومثقفاً، يصعب هنا ذكر أسمائهم، فكلّهم أسماء مهمّة ولهم آثارهم الكبيرة في الثقافة العربية، فمنهم على سبيل المثال


أحمد زكي أبوشادي


سهيل إدريس


نزار قباني

الشاعر نزار قبّاني، الذي نشر قصيدته الشهيرة (طوق الياسمين)، ومن بغداد كتبت نازك الملائكة قصيدة (الأعداء)، ومن البحرين كتب الشاعر إبراهيم العريض قصيدة بعنوان (درر)، ومن باريس كتب الأديب الحلبي صباح محيي‌الدين، دراسة نقدية بعنوان (جورج شحادة/شاعر الحنين إلى الفردوس المفقود)، وكتب د. حسين مروة، مراجعة لكتاب (بين بين) لطه حسين، بينما أثار رئيف خوري قضية (الإنسان: كقيمة اجتماعية عليا) فضلاً عن مواد أخرى بذات الأهمية.

وبمناسبة الإصدار الأول ذكر د. سهيل إدريس في مقابلة له على إحدى القنوات التلفزيونية: كنت شغوفاً بالمجلات الأدبية التي تصدر في مختلف الأقطار العربية، وكنت أقتني باستمرار مجلتي الرسالة والثقافة المصريتين لأحمد حسن الزيات وأحمد أمين، ولكنني كنت أطمح إلى أبعد من هذا، حين ذهبت إلى باريس عام (٥٣) وواجهت مجلة (مودرن) لسارتر، فكنت أطمح إلى أن أنشئ مجلة قريبة منها من حيث الالتزام، لأن مجلة (مودرن) كانت ملتزمة بالدعوة على الصعيد السياسي إلى حرية الشعوب وإلى تبجيل نضالها، ومنها كان – على سبيل المثال– نضال الشعب الجزائري، وهو ما جذبني في الحقيقة إلى سارتر بالدرجة الأولى، لقد كان من أشد مؤيدي النضال الجزائري ضد فرنسا وضد الاستعمار الفرنسي، وله في ذلك كتب ودراسات عديدة، وقد بدأت بترجمة هذه الكتب والدراسات من هذا المنطلق بالذات، ثم تطور العمل عندي إلى الاهتمام بالأدب الملتزم، الذي يجعل همه الأساسي التعبير عن النضال الشعبي عن طريق الأدب والفكر، وقد بدأت وأنا على مقاعد الدراسة في (السوربون) أفكر بإصدار مجلة أدبية تتولى هذا الأمر وتتبناه..

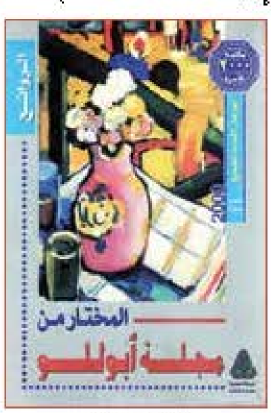
مجلة شعر.. وقد صدر العدد الأول من (شعر) ١٩٥٧، وللإنصاف كان أدونيس يمثّل تيار الاعتدال في حلقة مجلة (شعر)، فقد سعى للربط بين توجّهات الحداثة والتراث العربي، نظراً إلى أن الحداثة بتعبيره لم تنقطع عن الأدب العربي، منذ الشعر الجاهلي إلى يومنا هذا. ومع ذلك كان ثمة شعراء في المجلة، ذهبوا في التطرّف على حدّ تعبير محمد جمال باروت في كتابه (الحداثة الأولى)، بل إن بعضاً من هذه النخب اعتقد أن السوريين ليسوا عرباً، ولا تربطهم بالعرب رابطة.

وعلى النقيض من هؤلاء، وقف الشاعر محمد الماغوط، وهو أحد أعضاء الحركة، وأحد روّاد قصيدة النثر، فوصف هذا التيار بسخرية لاذعة، واتهمهم بالحقد على كلّ ما يمتّ إلى هذه البلاد وتاريخها المشرّف بصلة، ووصف يوسف الخال بـ(تشومبي) الشعر الحديث وفي ذلك يقول: (قل لأحدهم ثلاث مرّات المتنبي.. يسقط مغمياً عليه، بينما قل له وعلى مسافة كيلو متر جاك بريفير فينتصب ويقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباع، لأن هذا غربي وذاك عربي). كما عبّر خليل حاوي عن موقف مشابه، علماً أنهم كانوا قد نشروا له ديوانه الأول (نهر الرماد) عام (١٩٥٧)، فقال: (إنهم باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفضوا بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها، وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية)!!

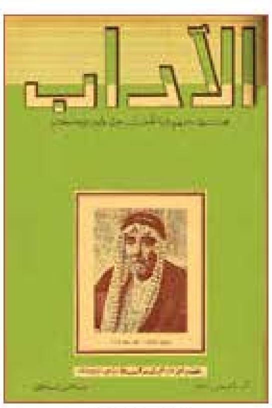
مجلة (أبولو) سعت إلى الارتقاء بالشعر ومناصرة النهضة الفنية المعبرة عن ثقافة العصر

(الآداب) ضمت نخبة من الكتاب والأدباء العرب في مقدمتهم نزار قباني ونازك الملائكة وإبراهيم العريض

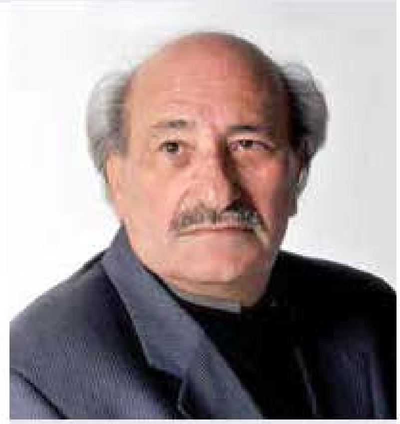
مجلة (شعر) نادت بأن الحداثة لا تنقطع عن الأدب العربي منذ المعلقات برغم تطرف بعض كتابها


مجلة أبولو


مجلة شعر


مجلة الآداب

الإبداع الفني بين زمن الإنتاج وأزمنة الرواج



المنصف المزغني

ينجز العمل الفني في زمن محدد قد يطول وقد يقصر، ولا يعرف المبدع شيئاً عن عمله هذا غير أن عليه أن ينتهي منه، فالعمل الفني يريد أن يولد مثل أي جنين اكتملت فترة حمله ولا بد أن يرى النور، ولا مناص له من أن يأخذ حقه في الحياة بين الناس، والناس لهم حياتهم مع النصوص ومشاعرهم الخاصة المتوزعة بين الإعجاب الشديد، والتعصب، وصولاً إلى مجرد الإعجاب أو الكراهية الشديدة أو اللا مبالاة.

***

ولا يستطيع صاحب العمل الفني أثناء استغراقه في الشغل أن يجيب عن أسئلة استباقية من نوع:

أ- هل العمل الفني سوف يعيش للحظة ويموت؟

ب- هل إن عمر العمل الفني أطول من عمر صاحبه، ويستطيع هذا العمل أن يمنح صاحبه جرعة حياة طويلة بعد الموت، حتى يسمى ما يعرفه الأحياء بـ(العمل الخالد).

***

قد يكون الكاتب الخلاق وهو ينجز عمله الفني، وفي حمى الكتابة غير مستوعب للحالة التي هو عليها، فتراه لا يدري:

هل هذا العمل الذي بين يديه سيقوده إلى الخلود، أو سيموت بعد صدوره، أو يسبب له كارثة سيئة مثل الملاحقة والمطاردة، أو سيقوده إلى ستوكهولم حيث جائزة نوبل في انتظاره؟ أم أنه سيصير مبحوثاً عنه، وسوف ترصد جائزة مالية عالية لمن يقبض عليه حياً أو ميتاً (حالة الملاحقة والمطاردة، مثلما حصل مع سلمان رشدي).

ج- وفي الجاهلية العربية، كان أصحاب المعلقات لا يعرفون أن قصائدهم سوف تفوز بلقب المعلقة على أستار الكعبة وتكتب بماء الذهب (كما قيل) وسوف تعيش من بعدهم كل هذه القرون الطويلة، وتنتشر خارج المكان والزمان واللغة الأم التي كتبت بها هذه القصائد؟

د- كما أن الكاتب (سرفانتس) لم يكن يعرف أن اسمه سيرتبط ببطله الفارس الخرافي (دون كيخوته) الذي سوف يصير بطلاً خالداً ورمزاً لمن يتطاول على جهده القاصر، ونفسه المحدود، ويحارب طواحين الريح، ويصبح مضرب أمثال لمن يدخل في حرب وهمية أو صراع غير متكافئ الأطراف؟

هـ- وما كان المسرحي والشاعر ويليام شكسبير يعرف أن أبطاله: (هاملت، ومكبث، وعطيل، وروميو وجولييت) وغيرهم سيصيرون أبطالاً خالدين، وأن مسرحياته عنهم سوف تتجدد من خلال العروض المتتالية، في كل العصور، وفي كل الفنون، وبكل لغات شعوب العالم التي لم يكن يتصورها شكسبير نفسه؟

و- وفي الفنون الأخرى؛ مثل الفن التشكيلي، لم يكن ليوناردو دافينشي يعلم أن (الجوكندا) سوف تعيش في متحف اللوفر في باريس، وتحت حراسة مشددة طوال عقود من السنوات إلى اليوم؟

وكذلك الفنان الإيطالي (موديلياني) والفنان (فان كوخ) وقصتهما مع الفقر والحاجة معروفتان، ولم يستمتع، بالمجد من بعدهما، غير الورثاء بعد أن عاشا حياة قاسية.

ز- وغير هؤلاء كثيرون في أكثر من مجال في الإبداع الفني، عاشوا موتهم في الحياة وعاشوا الحياة بعد موتهم، وعرفوا (السعادة) بعد الرحيل.

وهذا ما يسميه الأحياء: (الخلود)، الذي سبق للشاعر العربي أن سخر منه بالقول: (إذا متّ ظمآنَ فلا نزل القطرُ).

***

هذه أمثال قليلة من بين مئات الأعمال الفنية التي لم تعرف حياتها إلا بعد موت أصحابها، وهذا يطرح سؤال خمول الذكر والنوم والتراجع في حياة أصحابها، ولكن، كل هذا سيعقبه خلود الذكر، والانتشار بعد موت أصحاب هذه الأعمال التي سوف تصير (خالدة).

***

في المقابل، نحن لا نعرف كثيراً من الأعمال التي ازدهرت أيام وجود أصحابها على قيد الحياة، وماتت مع موتهم، أو مات أصحاب هذه الأعمال قبل أن يموت أصحابها، وكل هذا الغموض لا يخضع إلى قانون.

***

في حياتنا الأدبية والثقافية المعاصرة، التبست المعايير التباساً زادته وسائل الإعلام الحديثة غموضاً، وحاولت بعض هذه الوسائل أن تدخل على الخط الإبداعي، بشكل إرادي، وبقسرية ما، بهدف فرض هذا الإنتاج الفني، رغم أن الذائقة باتت ترفض هذا العمل

الفني أو ذاك. وهذا يطرح سؤالاً غامض الإجابة وغير مقنع: كيف نفسر انتشار أعمال فنية في عصرها انتشاراً مذهلاً، ثم لا تلبث أن تصير هذه الأعمال مطمورة في الذاكرة، ولم يبق منها غير ذكرى؟!

***

لو أخذنا مثالاً في الموسيقا العربية المعاصرة، لرأينا نموذجاً في ما كان يسمى ظاهرة موسيقية: اسمها المختصر (نجم وإمام) فالشاعر المصري (بالعامية) أحمد فؤاد نجم، شكل مع المطرب الشيخ إمام عيسى ظاهرة لفتت أنظار الوطن العربي بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧.

وكانت أغاني الشيخ إمام مصدر تعبئة وقوة شحن دافعة للشباب من الطلاب في المدارس والجامعات العربية في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. وكانت القصائد والأغاني تزداد انتشاراً، لدى المواطن العربي في بعض الأقطار العربية، في فترة السبعينيات.

وهكذا صار الشيخ إمام يجول ويصول مع الشاعر نجم في كل من سوريا وتونس، بل وينالان التكريم.. وكان التكريم حيلة، فقد صار الممنوع مشروعاً، بعدما كانت هذه الأغاني توزع مثل الممنوعات، ولا يتم تداولها إلا بين المثقفين.

***

الظاهر أن العمل الفني بات يخترع من تلقاء نفسه تاريخ ميلاده، وتاريخ اختفائه أو تناوله، وهي لحظات لا يمكن للفنان المنتج لهذه الأعمال أن يتنبأ بالصدى الذي يمكن أن تحدثه، أو الاستقبال الذي يمكن أن تلقاه هذه الأعمال، كما لا يستطيع أن يحدد عمرها، ولن يتمكن ناقد أن يشرح تاريخ انحسار عمل فني أو انتشاره، أو تاريخ معاودة ظهوره في زمن لاحق.

***

أيام (الربيع العربي) كما سماها الغرب، نهضت في تونس قصيدة (إرادة الحياة) للشاعر أبي القاسم الشابي، وقد كتبها في ثلاثينيات القرن الماضي، أيام الاستعمار الفرنسي لتونس، وصار ذلك البيت المشهور والموجود في النشيد الوطني الرسمي التونسي (إذا الشعب يوماً أراد الحياة / فلا بد أن يستجيب القدر) مصدراً لشعار هدفه طرد الحاكم العربي من تونس ومن مصر، وتم اختصاره بشكل يوحي بأن الشعار هو شعار خالد واستباقي، ومن وضع الشابي (الشعب يريد).

***

هذه بعض أمثلة، عن بعض ما نعرف من حياة العمل الفني التي تحيا مع صاحبه أو بعد وفاته، وذلك بفضل ما لا يمكن تحديده في الزمان والمكان حين يكون الموضوع هو: (الإبداع الذي إذا ولد، فلكي لا يموت).

وهذا يطرح سؤالاً عن مفهوم غامض في نعت الأعمال الفنية بالخالدة، وقد كتب برتولد بريشت الشاعر والمسرحي الألماني: (إذا كانت مسرحياتي تمثل بعد عشرين سنة، فليس معنى هذا أنها خالدة، ولكن هذا يعني أن المجتمع لم يتطور).

***

ويخطر على البال عناوين أدبية كثيرة طبعت مرة واحدة ثم نفدت من الأسواق أو ماتت في مخازن الكتب بعد طبعة ثانية، كما أنه توجد عناوين كثيرة تتكرر طبعاتها، ولا تكف عن الصمود في سوق العرض والطلب، في لغتها، أو في باقي لغات العالم الحية، هذا يطرح موضوع الخلود.

***

– وهل يعني خلود العمل بالجودة دائماً؟

– هناك آثار رديئة في ميادين فنية كثيرة، ولكنها ظلت صامدة!

– وهل هذا يعني أن رداءتها كانت أصيلة وجوهرية، ولم تنفع فيه أسنان الزمان.

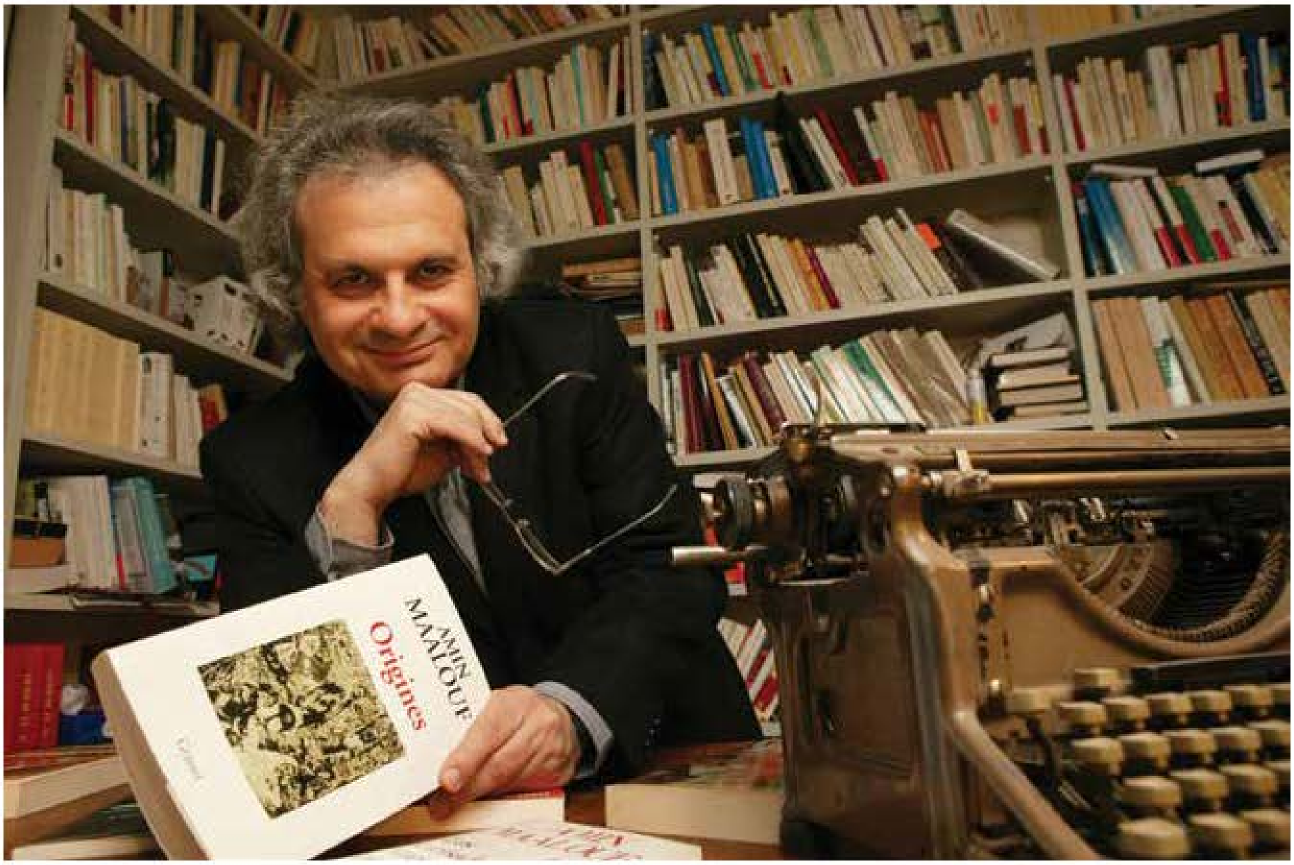
***

هكذا يولد العمل الفني كما يولد الناس، الذين سيصبحون عباقرة الزمان، ومنقذي الأوطان، أو صانعي الانقلابات العلمية أو الفنية الكبرى، ومع هؤلاء يبدأ تاريخ ميلاد أعمال مكتوبة عليها عبارة (ولد يوم كذا) وليس عليها تاريخ نهاية صلاحية! ولعل هذا هو الذي يفتح باب الخلود للحالمين به دون أن يقدروا على التلذذ بهذا المجد الذي يخفي سر الخلود.

العمل الفني يولد مثل أي جنين اكتملت فترة نموّه

هل كان المسرحي والشاعر شكسبير يعلم أن شخصياته مثل هاملت وماكبث وهنري ستصبح خالدة؟

في حياتنا الأدبية والثقافية المعاصرة حدث التباس في المعايير زادته وسائل الإعلام الحديثة غموضاً



صراع الهوية والكتابة وجدل العلاقة

بين الرواية والتاريخ



غسان علي عثمان

أن ينتهي الجدل حول علاقة الرواية بالتاريخ، الإجابة في ظننا مُعلقة، ذلك أن أكثر الآراء تنصرف ناحية صعوبة فك الاشتباك بين ما هو تاريخي وما هو سردي تخييلي، ولعل التنظيرات المُؤسسة لهذا الفهم تعود إلى مفهوم الرواية التاريخية الذي وضعت له قواعد في كتابات أولى في الأدب الإنجليزي وقوفاً عند وليم شكسبير في أعماله التي تناولت فترات تاريخية، وغيره أمثال فيكتور هوجو في فرنسا وتولستوي في روسيا، بل حتى ماركيز له نصيب في الاتكاء على اليومي والتاريخي في بعض أعماله.

وفي الأدب العربي كذلك الأمثلة كثيرة، ولم يكن للتخييل، والتخييل الذاتي بالأساس من مساحة كما هي الحال الآن في بعض الأعمال التي تستند إلى التاريخ ولحظاته، ولو أردنا تلخيص جملة الجدل في هذه المسألة فإن بعض النقاد يرون أن الرواية التاريخية هي العمل على إعادة بناء النص طمعاً في تداول ما تم إغفاله أو سقط من يد المؤرخ، أو حتى كان من غير المفكر فيه، وهذا الفريق يستعد بكامل عدته الإبداعية لكتابة تاريخ التاريخ، أو تأريخ ما لم يؤرخ له، إنه يستلهم لحظات تاريخية يعمل على تركيبها من جديد، وهذا التركيب المقترح يهرب باستمرار من فخ الوقوع في التدوين وهو شغل المؤرخ، وحقيقة من الصعب الوصول إلى نقطة مريحة لفك العلاقة بين ما هو إبداعي وما هو تاريخي، ولذا فإننا نعتقد بسلامة الذهاب ناحية دراسة كل عمل على حدة، وذلك ما سيعجل بالوصول إلى نتائج تراكمية تسمح في وقت ما أن نحل هذه المسألة. وقد لا نذهب بعيداً إن قلنا إن أعمال الروائي الفرنسي اللبناني الأصل أمين معلوف هي التي أنقذت الرواية من شرك التأريخ والأرشفة لتحول السرد إلى كتابة جديدة، وهذا بسبب براعة وجدة معلوف التي أكثر ما تتبدى في عمله (ليون الإفريقي)، وهذا ما نكتبه هنا لمصلحة هذه القضية.

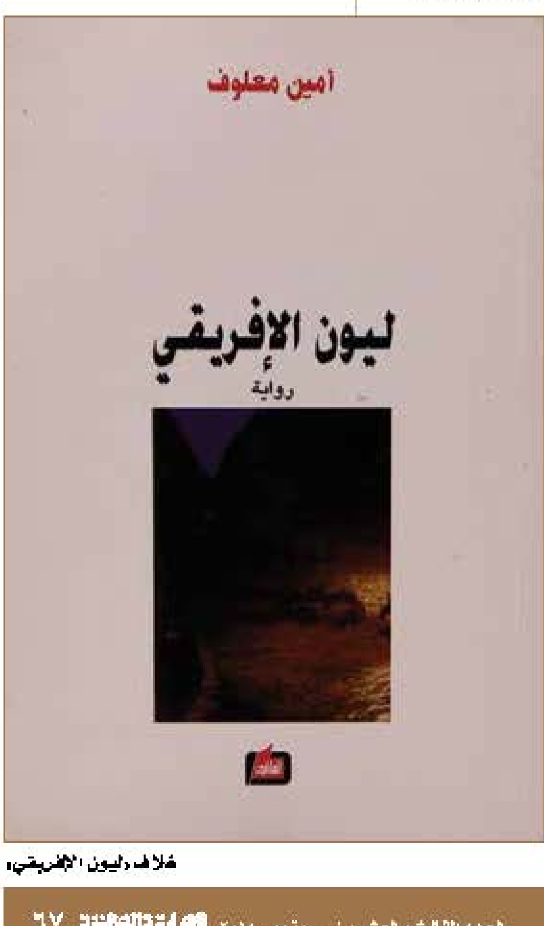
إن الأديب والكاتب والصحافي أمين معلوف المولود في (٢٥ فبراير ١٩٤٩م) يحتل مكاناً بارزاً في سماء الكتابة الأدبية عالمياً وعربياً، إذ تتخذ أعماله من الذاكرة الحرجة أصولها ومعالم سردها، فمعلوف يحترف إعادة كتابة التاريخ روائياً، وهو إذ يفعل ذلك لا يقوم بعمليات الرصد والإشارة كما هي في تركيبها التاريخي، بل يعمد بشكل دقيق إلى إعادة الاعتبار للتاريخانية وهي حالة كتابة فوق تاريخية، تستند في الأساس إلى تاريخ الظاهرة الاجتماعية والفاعلين فيها، ومعلوف الذي عمل بالصحافة حتى العام (١٩٧٥م)، أصدر أول أعماله «الحروب الصليبية كما رآها العرب عام (١٩٨٣م)»، وأعماله ترجمت إلى لغات عديدة، والرجل مهموم بقضية الهوية ولمن يقرأ كتابه (الهويات القاتلة) يقع على ترجمة جديدة لمفهوم الأنا والآخر، بل لم ينس معلوف، ولم يستطع التخلص من عروبته برغم هجرته الباكرة إلى فرنسا واندماجه في المجتمع الأدبي هناك، حتى بات كاتباً فرنسياً بامتياز، وفي ذلك حاز في عام (٢٠١٠م) جائزة أمير أوستورياس عن مجمل أعماله.

إن أعمال الأديب أمين معلوف تشير إلى هذه الخصيصة، صراع الهوية وأنسنة الفاعل الاجتماعي، نجد ذلك في روايته (ليون الإفريقي ١٩٨٤م) وهي تركيب سردي مائع يتتبع الظاهرة العربية بشكل حثيث، ويضع يده على التحولات التي جرت في البنية الاجتماعية والروحية، وانعكاس ذلك على مجمل أوضاع العرب وثقافتهم، هويتهم ووجودهم الحضاري، إن حسن الوزّان بطل هذه الرواية وساردها العليم يقدم لنا بانوراما تاريخية تتكئ على أحداث حقيقية تقع ما بين الأعوام (١٤٨٩م – ١٥٢٧م)، وهذا الفترة هي التي بدأت بسقوط الأندلس وحتى نهاية رحلة البطل المعلوفي (ليون)، فشهادة الراوي/ البطل تقدم لنا أحوالاً عدة ومواقف وانعطافات مركزية في الظاهرة، حسن بن محمد الوزّان ويوحنا – ليون دومديتشي بيد أحد البابوات، والذي انتهى به المطاف بعد رحلة عجائبية إلى أن يسمى (ليون الإفريقي) نسبة إلى إفريقيا وهو الاسم القديم لتونس، والمفارقة تقع في أن ابنه الذي ولد في روما عاد بهوية معاكسة وشديدة التباين لمسيرة الرجل، فبات يعرف بـ(ابن الرومي) تعبيراً عن صراع الهويات الذي خاضه الوزّان، الوزان الذي يعرف نفسه في الرواية: (ولكنني لست من إفريقية ولا من أوروبا، ولا من بلاد العرب، وأعرف أيضاً بالغرناطي والفاسي والزّياتي، ولكنني لم أصدر عن أي بلد، ولا أي مدينة، ولا أي قبيلة، فأنا ابن السبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقل الرحلات توقعاً)، هذه الهوية المركبة هي روح هذا العمل، هي هوية قاتلة ومحيية في الوقت ذاته، إذ يتعاظم وجود الواحد منها على أنقاض الثانية دون هدمها، ولعل هذا الصراع المكتوم أو المتصالح معه في ثنايا الرواية هو مطلق جاهزيتها في السر. حسن كان كل شيء، بل لم يكن شيئاً ما، يوماً ما، حسن المسلم والمسيحي واللا ديني، هو مثال عظيم لكونية الإنسان، هذه الكونية التي إن رغبت في فض اشتباكها وقعت أسير الواقع وصيرورته، لقد تمدد في الكون، كونه وزمانه الثقافي الذي عاش فيه، يقول: (ولسوف تسمع في فمي العربية والتركية والقشتالية والبربرية والعبرية واللاتينية والعامية الإيطالية؛ لأن جميع اللغات وكل الصلوات ملك يدي، ولكني لا أنتمي إلى أي منها، فأنا لله وللتراب، وإليهما راجع في يوم قريب).

إن الهوية المركبة جعلت من الوزّان روح عصره، وبيان زمانه، يحصر كل ما يقع عليه وجدانه، يعلي، يحتال، يخاتل ويمارس وجوده الواقعي بامتياز، فمنذ ميلاده جرت معركة الهوية، ألم يولد لامرأة تقبع تحت ظل الامتياز الاجتماعي (سيدة حُرة) محكوم عليها بالخضوع لأشراط الطبقة، وبين (أمة) ذكية تعرف كيف تغوي زوجها، لتتحقق معادلة الطبقة والعرق، إنها (وردة) السبية ورغم ذلك ملكت امتيازها الخاص بأن جعلت الأب المسنود بالطبقة أيضاً يتنازل لأجلها، بل كانت النقيض المُر للأم الحرة بنت العم، لقد عبرت عن عبوديتها وهي طليقة قالت: (نحن نساء غرناطة حريتنا عبودية مستترة، وعبوديتنا حرية بلوعة) الرواية. وقالت أيضاً في معنى

أمين معلوف احترف إعادة كتابة التاريخ روائياً بتصوير الظاهرة الاجتماعية ومفاعيلها

نجح في رواية (ليون الإفريقي) بتقديم صراع الهوية وأنسنة الفاعل الاجتماعي



غلاف «ليون الإفريقي»

تنازع العرق والطبقة (كنت حُرة وكانت جارية، ولم يكن الصراع متكافئاً. كان بوسعها أن تستخدم على هواها جميع أسلحة الغواية، وأن تخرج من دون حجاب، وأن تغني وترقص، في حين كان لزاماً عليَّ بحكم وضعي ألا أتخلى عن وقاري، وألا أُظهر كذلك أي اهتمامات بأبيك، وكان يدعونني (بنت العم).

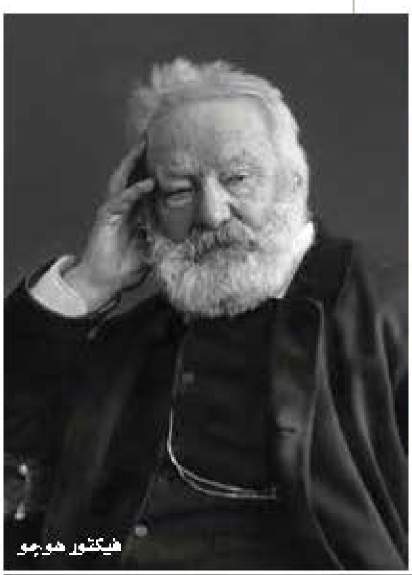
أما المدينة فقد كانت تحتضر في صمت، كانت تتآكل من أطرافها بفضل الدسائس والانهيارات، بل وحتى التوقع، هذه المدينة التي ولد فيها (ليون) باشرته بالطرد والعُزلة، ففي ثنايا السقوط تتغرب العائلة، وتذهب إلى فاس المدينة التي تعاني هي الأخرى صراعاً هوياتياً مريراً، فيها اليهودي والعربي والمسيحي، في أديان الله تعيش مع بعضها دون علاقة روحية أو سلام، بل كل طرف يتمسك بتناقضاته لا يُخرجها إلا عند الأزمات. إن الهوية التي تقوم الرواية عليها هوية متوحشة، مثلها حسن الوزان في كل مكان ذهب إليه، في فاس اكتشف ملكاته في التدين الفطري وكذلك اختلو أصدقائه الدائمين، حسن في كل مكان، في إفريقيا جنوب الصحراء كانت الممالك السوداء هي التي أهدت حسن عروسه المختارة، هي من اكتشف بها نفسه، إنسان يحب ويعشق، وعلى رغم أنها مسترقة فإن الرجل كان خلواً في خصيصة نفسه من إثم الاسترقاق، فعاملها معاملة جيدة، لم يحدث أن عنّفها أو حتى جرح مشاعرها، هذه السيدة المُهداة ستكون عربون حياته الجديدة وهو في مهربه.

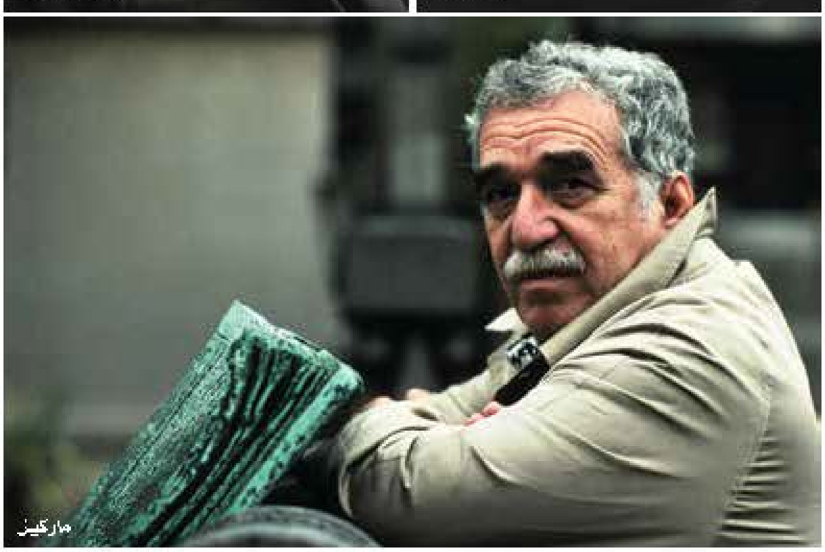
هنا كذلك يأخذنا معلوف إلى صراع العلم والدين في الثقافة العربية، والصراع في الأندلس، بين مدرستين مثلت الأولى انطلاقات الوليد بن رشد ومن سبقه من ابن طفيل وبن باجه في الأخذ بعلوم الأوائل، وبين بن مسرة وبن سبعين وبقية المتصوفة العرفانيين، هو الصراع بين العقل والنقل، بين العلم والدين، ومن ترجماته الراهنة بين العلمانية والإسلامية، وليس بالضرورة أن تتطابق هذه الفرضيات إذ نستخدمها بشكل تقريبي ونسبي للغاية.

أما في مصر كان المماليك يلفظون آخر أنفاسهم والترك يولوحون برايات النصر الجديد، فهذا وقتهم يستلمون فيه الزمن الثقافي العربي الإسلامي من يد المماليك، وقد أبدع معلوف في تصوير حالة القاهرة وبقية المدن المصرية التي زارها بطله، فهي لا تكنّ الكثير من الحب لسادتهم من المماليك، لكن ذلك لم يمنعهم من الإعجاب ببطولة طومان باي وهو يدافع لأجل بقاء سيرة دولته في أهم منارات الشرق في مصر. وفي تركيا التي حمل ليون معه خبراته المتراكمة يقدم لنا معلوف الإمبراطورية وهي تتمدد وتعيد بناء الشرق من جديد. إن الانتقال الذي جرى في مصر بعد سلسلة من التحولات في الذات العربية من الفاطميين إلى الأيوبيين ثم المماليك وآخرهم الأتراك بقيادة سليم الأول، تكشف لنا عن غياب فكرة الشعب في الثقافة العربية، إن كل ما دونه المؤرخون اتصل فقط بالجانب السلطاني، وغابت كل ملامح الأمة، أما معلوف فقد آلى على نفسه بالعمل مؤرخاً إنسانوياً يعلو بدرسه السردي على معنى التاريخ الرسمي للحضارة العربية، وهذا هو عمل الروائي أن يؤرخ للمخفي والمقموع واللا مفكر فيه، نجد هذه الخصيصة في كل بقعة زارها معلوف

تناول التحولات التي جرت في المجتمع العربي وانعكاسها على واقعنا وثقافتنا وهويتنا ووجودنا الإنساني


شكسبير


فيكتور هوجو


ماركيز

بساردة العليم، غرناطة مدينة التناقضات والعجائب.

بينما مصر المكثفة الإنسانية، حالة خاصة في درسنا الثقافي، بلد تستطيع فيه التناقضات أن تعقد تسويتها الخاصة، لا مجال للعصبية إلا بقدر الانتماء إلى الطبقة، ولذا فقد حاربت مع طوماي باي ولم تحزن كثيراً لمقتله البطولي، إن مشهد إعدام طومان باي قد ورد في الرواية كما تقدمه الكتب التاريخية، لكن الحرفة عند معلوف تبدت في بيان الفضاء الذي جرت فيه المقتلة، يقولك: (تعالت آلاف الغمغمات وكأنها دوي يزداد زلزلة في كل لحظة: الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين..) ... وكان لفظ أمين صرخة ممدودة خانقة ذائرة، ثم لا شيء، وران الصمت، وبدأ العثمانيون أنفسهم مشدوهين، وكان طومان باي هو الذي حركهم بقوله: (أيها الجلاد، قم بعملك!).

حسن الوزان هو من وشى بنفسه واستسلم للاختطاف، فصديقه عباد والذي كان يتولى اقلاله إلى تونس مع نور زوجته وابنها بايزيد، أراد معلوف أن يعيد علينا درس الاستشراق لإدوارد سعيد.

من منفى إلى آخر هي روح هذه الرحلة الوزانية، فحسن بن محمد الوزان يعود من جديد إلى جذوره المصنوعة، ولكن هذه المرة في معيته مقابله الهوياتي ابنه، وفي وصيته له تنتهي الرحلة المعقدة والمجدولة في رأس الصراع الهوياتي ورمزه المؤنسن حسن الوزان، يقول له هناك خلاصة المعنى من المعركة الوجودية التي خضتها، وأنت بني تحمل نقيضي الذي أتصالح معه ببقايا واقعيتي التي أحملها سلاحاً ضد الأزمات والمكاره، مرة جديدة يا بني يحملني هذا البحر الشاهد على أحوال التيه



مصر المملوكية

التي قاسيت منها، وهو الذي يحملك اليوم إلى منفاك الأول، لقد كنت في روما (ابن الإفريقي)، وسوف تكون في إفريقية (بن الرومي)، وأينما كنت فسيرغب بعضهم في التنقيب في جلدك وصلواتك، فاحذر أن تدغدغ غريزتهم يا بني، وحاذر أن ترضخ لوطأة الجمهور! فمسلماً كنت أو يهودياً أو نصرانياً عليهم أن يرتضوك كما أنت، أو أن يفقدوك» هكذا كانت نهاية الإنسان الكوني حسن بن محمد الوزان.

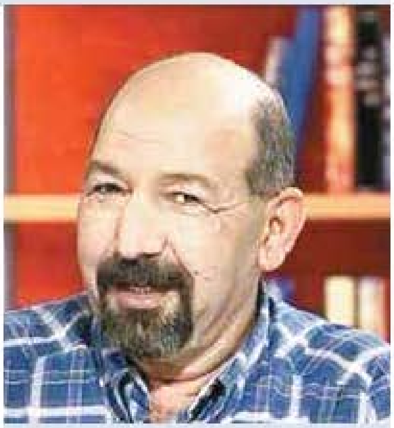
إن رحلة ليون الإفريقي هي رحلة العقل العربي بتناقضاته وإشكالياته، أزماته وانكساراته، واقعيته وسحريته، رحلة هي التعبير الأسمى، هي صراع الهوية في الثقافة العربية، صراع بدأ منذ اللحظة الأولى التي انطلقت فيها جيوش المسلمين نحو العالم وتعيد بناءه، تركبه وفق إرادات متعارضة، والوزان صاحبنا خاض كل حروبه السلمية وغيرها، بسلاح واحد وهو السرد للذات، إن مساحة التخييل الذاتي في هذا العمل واسعة ومثيرة للإعجاب حقيقة، إذ لم يقع أمين معلوف في فخ الكتابة التاريخية بنمطها المباشر، بل إن شغله السردي هو كتابة فوق الكتابة، إذ اتخذ من اللحظة التاريخية المشتغل عليها في كثير من المرويات، حالة جديدة، لقد استطاع أمين معلوف أن يحل المشكل القائم، المشكل النقدي الكلاسيكي في كثيره حول علاقة الرواية بالأدب، إنه التخييل الذي يهتم بحياة الناس العاديين، فالعلاقة التي ابتناها أمين معلوف، وقام بتركيبها بشكل سردي فريد تجيب عن التساؤل، وإجابته واضحة وهي (أن الأدب لا يعدو كونه حالة كتابة فوق الكتابة).



أمين معلوف

الحقيقة أنه من الصعوبة بمكان الوصول إلى فك العلاقة بين ما هو إبداعي وما هو تاريخي

بطله حسن الوزان يمتلك هوية مركبة مثلت روح عصره وتناقضاته مع المتغيرات التي عصفت بالمنطقة العربية الإسلامية



سعيد بن كراد

النص والقارئ الفاهم

ما نبحث عنه في النص ليس معنى جاهزاً مستقلاً بذاته، فـ(المضمون) ليس مودعاً فيه بشكل سابق على فعل القراءة، بل إن النص ذاته لا يشكل، في جميع الحالات، سوى فرضية ممكنة ضمن نشاط تلعب فيه لحظة التلقي دوراً مركزياً، وذاك ما يؤكده تعدد القراءات وتنوعها واختلافها من مرحلة تاريخية إلى أخرى. فعلى خلاف النص العلمي الذي يقترح على المتلقي سلسلة من المفاهيم تكون في العادة خالية من كل «مضاف إيحائي»، يقوم النص الأدبي بتصريف مشخص لانفعالات لا تستهويها سوى الوضعيات المخصوصة، كما يمكن أن تتحقق في الفعل الإنساني بكل حالات الدفء فيه. إن «البحث عن مدلول نهائي أمر مناف لطبيعة المعنى» (رولان بارث)، إنه تقليص لذاكرة القارئ والنص.

وتلك حقيقة كل النصوص قديمها وحديثها، إنها في الجوهر «نزهة خالصة، كلماتها من المؤلف أما معانيها فمن القارئ» (تودوروف). فلا وجود إذاً لممكن دلالي مودع فيها خارج ما يمكن أن يتسرب إليها من ذات «فاهمة» تفهم ذاتها وهي تحاول فهم ما يود النص قوله؛ لذلك لن تكون المضامين التي تكشف عنها النصوص سوى سياقات تُبنى مع تنوع القراءات وتعاقبها في الزمان وفي المكان. يتعلق الأمر بفرضيات للتأويل تؤسس حقائقها، في جزء كبير منها، استناداً إلى قصديات مستحدثة في النص.

إنها تتشكل انطلاقاً من معطيات أولية هي مصدر الدلالات، ولكنها منفصلة عنها من حيث قدرتها على توليد غايات جديدة ليست مدرجة بالضرورة في الوجه الصريح للنص. إن ما نقرؤه حقاً هو تجسيد ممكن لسلسلة من العلامات هي جزء من فعل التأويل، وليست كشفاً عن أسرار لا يعلم سرها إلا صاحبها.

ومع ذلك، فإن هذه العناصر الأولية ليست فائضاً عرضياً لا تأثير له في سيرورات التلقي؛ إنها تشير، على العكس من ذلك، إلى بعض الثوابت الأساسية التي يقوم عليها المعنى، وهي أيضاً الطريقة التي يُقاس بها حجمه وامتداداته. فالنص لا يمكن أن يستقيم إلا إذا كان مستودعاً لمحتمل دلالي بعضه من المؤلف، وبعضه من النص، وبعضه الآخر هو حصيلة ما تأتي به الذات التي تقرأ وتؤول، إن النص ناطق في الوجدان الحي، لا في ممكنات لغته وحدها، إنه احتمال دلالي لا غير.

نحن في هذه الحالة أمام التصنيف الشهير للقصديات التي تحدث عنها السميائيون والتداوليون بعدهم، بل وهي التي فصل القول فيها الأصوليون قبلهم. لقد كانت هذه القصديات عند هؤلاء جميعاً، بالصريح النظري أو بالغاية التطبيقية، حماية للدلالة وضمانة على انفتاح النص ونقصانه في الوقت ذاته: هناك قصد مصدره المؤلف وغاياته، وهناك قصد يُبنى داخل النص، ويأتي القارئ كقصد ثالث يُضدق

البحث عن مدلول نهائي أمر منافٍ لطبيعة المعنى

المضامين التي تكشف عنها النصوص ليست سوى سياقات تبنى مع القراءات في الزمكان

على فعل التوليد ويتجاوزه. لا تستمد هذه المقاصد كامل قوتها الإجرائية إلا من الضرورة التي يستوجبها تحديد التصور الذي نملكه عن المعنى وتصورنا لمظانه الأصلية، لا يتعلق الأمر بمكونات موضوعية يمكن للنقد أن يتعامل معها بصفتها مسلمة قابلة للتعميم، بل هي آليات تأويلية لها ارتباط وثيق بتصورنا للحقيقة ذاتها.

لذلك لم تكن كل التصورات التي قدمها منظرو الفن ومؤرخوه وفلاسفته، سوى محاولات متجددة لإرساء قواعد تأويلية لا تقودنا إلى التعرف إلى معنى لا حول للذات أمامه، بل تُحفزنا على تلمس سبل متجددة لفهم أفضل للنصوص؛ فسيرورات التعرف إلى المعطى المباشر وفهمه هي ذاتها التي تقودنا إلى خلق حالات التنويع السياقي الحامل للمعاني المتنوعة، كما نعثر على ذلك في تراث الهرمنطيقا بكل توجهاتها، أو في مقترحات التفكيكية وفي الدراسات التطبيقية التي قدمها السميائيون.

بعبارة أخرى، لم يكن المعنى في النص مجرد مضمون يلتقطه قارئ ينتشي بالظفر بغنيمة هي زاده في بناء الحقيقة ذاتها. فالمعنى قد يظل سراً مستعصياً على الضبط، وقد لا تكون الغاية من القراءة هي الاستقرار على جزئية دلالية قابلة للعزل، فما يستهوي القارئ أحياناً هو اللهاث وراء إحالات لا تنتهي إلى معنى يمكن أن يعود إلى واقعة بعينها؛ بل هناك من أشكلت عليه الوقائع ذاتها فراح يبحث عن معنى من طبيعة غريبة لا موقع له في التصنيفات الدلالية التقليدية، فهو قد يكون وميضاً عابراً يتمتع بدال يمكن الإمساك به، ولكنه لا يستطيع الارتداد إلى حالة دلالية بعينها، ما كان يسميه بارث «المعنى الثالث». ولم يتردد بول ريكور، في ذروة الحماس الهرموسي، في التصريح أنه لا يثق بشيء ثقته بالتيه والتلاشي: «آه أيها القارئ لا أجد نفسي إلا في الضياع».

والأصل في ذلك أن أدوات الترميز ذاتها متعددة المضامين؛ فاللغة لا تسمي فقط، إنها تصف وتدقق وتفصل وتداري وتكشف وتخبئ وتفعل أشياء أخرى كثيرة هي التي تبيح لنا الكذب والنفاق والمجاملة. وكذلك الأمر مع حالات الترميز الأخرى، ففي الإيماءات الكثير من المعاني، وتعج الظواهر بالاستعاري، وهي أيضاً حالة الشكل الذي يُعد فاصلاً بين الفضاءات، ولكنه يُعد جزءاً من رمزية يقوم عليها تصور الإنسان للكون ذاته، وذاك أيضاً ما يشير إليه اللون، فهو مظهر من مظاهر الوجود، ولكن النفس تستعير منه غطاء لانفعالاتها، بل قد تضعه واجهة من واجهات انتمائها.

وهذا ما يجعل الحياة سلسلة من الطقوس الإنسانية التي يمتزج فيها الفردي بالجماعي، ويمتزج فيها الديني بالأسطوري، فلا تشكل مجمل طقوس الإنسان في أغلب الأحيان سوى ذريعة من أجل خرق ما استنه هو لنفسه من عادات وقوانين، واستناداً إليها ينتج معانيه وينوع من حضوره في نصوصه، وهذا أمر يشير إلى طبيعة الروابط الممكنة بين «الحقيقة» و«المعنى»، أو ما يمكن أن نتصوره باعتباره «حقيقة» تتم ضمن ملفوظات تقريرية تصف موضوعات وظواهر قابلة للمعاينة، وبين أخرى تمثل لحالات غير خاضعة لمقياس الحقيقة والخطأ (الحدس الفني مثلاً). إن المعنى ليس واقعة علمية خاضعة للتشريح المخبري، بل هو كيان ثقافي يتغذى من كل واجهات الممارسة الإنسانية، ولا يكشف عن نفسه إلا ضمن السياقات المولدة له.

وهو ما يعني، من زاوية أخرى، أن السلوك الفردي مشروط بوجود نظام ثقافي يصدِّق عليه ويمنحه جزءاً من مضامينه. ومع ذلك، لا يمكن لهذا النظام أن يستمر خارج تحققات تمده بعناصر الحياة: إنها دائرة لا يمكن فيها فهم الفرع دون استحضار الأصل، ولكن الأصل منفرداً لا يمكن أن يستوعب حالات الفرع المعزولة، وتلك هي الروابط بين تصورنا للمعنى، وبين تصورنا للحقيقة. إن التعدد ميزة المعنى، ولكن الحقيقة أيضاً لا يمكن أن يستقيم وجودها إلا من خلال ردها إلى سياق، وهو ما يعني أن الحقائق ليست حكماً سابقاً، بل هي بناء يتم وفق مقامات القول والفعل.

كل محاولات منظري الفن ومؤرخيه وفلاسفته اتجهت نحو إرساء قواعد تأويلية تحفزنا على فهم أفضل للنصوص

قد يظل المعنى سراً مستعصياً على الضبط برغم انتشاء القارئ بمضمون النص

إن اللغة لا تسمي فقط بل تصف وتدقق وتداري وتكشف كما تخبئ

لا يقر بوجود معايير تحدد الرواية الجيدة من الرديئة

أحمد فضل شبلول:

الرواية فن مراوغ تتعدد أشكاله وأساليبه



الإسكندرية.. عروس البحر الأبيض المتوسط ومهد الحضارات المختلفة على مر العصور، وملاذ وموطن الكتاب والشعراء.. شوارعها وحواريها وأزقتها، صوت البحر وهدير أمواجه، رائحة اليود وصفرة الرمل.. رقتها وأمطارها في الشتاء.. كل هذه المفردات من أهم العوامل التي شكلت وجدان وفكر كاتبنا الكبير أحمد فضل شبلول.



نور سليمان

قال عنه الشاعر الكبير فاروق شوشة: (لم يكن أحمد فضل شبلول في يوم من الأيام مجرد واحد من أصوات الإسكندرية الشعرية المقتحمة ، وإنما كان، إضافة إلى ذلك، واحداً من أبرز الدارسين والباحثين، في جيله، لواقعها الأدبي والثقافي ، قبل أن يتجاوز هذه الدائرة الجغرافية الضيقة، لتصبح اهتماماته وشواغله باتساع العالم العربي كله).

يوازي هذا الابداع الشعري ويجاوره دراساته الأدبية والنقدية عن أصوات من الشعر المعاصر، وقضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة، وجماليات النص الشعري للأطفال، وأدباء الإنترنت وأدباء المستقبل، ومن أوراق الدكتور هدارة، وأصوات سعودية في القصة القصيرة، ونظرات في شعر غازي القصيبي، وأدب الأطفال في الوطن العربي، إضافة إلى جهوده في المعجمية العربية التي تمثلت حتى الآن في إصدار معجم الدهر ومعجم شعراء الطفولة في الوطن العربي خلال القرن العشرين، ومعجم أوائل الأشياء المبسط . وفي ختام القائمة يجيء كتابه: بيريه الحكيم يتحدث، وهو تبسيط لبعض أعمال توفيق الحكيم للأطفال . بخلاف الإصدارات الكثيرة الأخرى في كافة مجالات الكتابة والكثير من المشاركات والأبحاث في المؤتمرات والمهرجانات العربية والدولية.

وفي محاولة مني للاقتراب من عالم أحمد فضل شبلول الأدبي، كان هذا الحوار لمجلة (الشارقة الثقافية) لنجد معاً حلولاً لبعض القضايا المطروحة على الساحة الأدبية الآن، والاقتراب أكثر من فكره وخبرته ورؤيته للمشهد الثقافي العربي..

- هل الرواية فن مراوغ. بمعنى تختلف أذواق وثقافة القارئ من كاتب لكاتب؟ أم أن هناك مقاييس محددة تقول إن هذه الرواية جيدة أو غير جيدة؟

– نعم.. الرواية فن مراوغ جداً، ولا يوجد شكل ثابت للرواية، تعددت الأشكال مثلما تعددت الأساليب، وداخل الرواية نجد الكثير من الأشكال الأدبية الأخرى، فالرواية تستطيع أن تجتذب إليها فنوناً أخرى، متى تطلب ذلك السياق الروائي، والروائي الناجح هو من يستطيع توظيف تلك الفنون الأخرى دون أن تكون عبئاً على العمل، بل تكون من لحمته وسداته، بحيث إذا نزعتها عن سياقها يختل البناء الروائي، أو يحس القارئ بخلل ما.

وبالتأكيد تختلف أذواق القراء وثقافتهم، وهذا يسهم في كيفية تلقي العمل الأدبي أو الروائي، غير أن الأعمال الجيدة تفرض نفسها في النهاية، وليس هناك عمل كامل المواصفات، حتى بعض أعمال نجيب محفوظ لا ترقى إلى أعمال أخرى له. فأنا على سبيل المثال لم تعجبني رواية (أمام العرش)، فهي لا ترقى إطلاقاً، من وجهة نظري، إلى مستوى (الحرافيش) على سبيل المثال.

وأعتقد أنه لا توجد مقاييس محددة تقول إن هذه الرواية جيدة وتلك غير جيدة، فالأعمال الإنسانية والإبداعية بصفة عامة لا نستطيع أن نطلق عليها أحكاماً نهائية، ومهما ارتقت العملية النقدية إلى مرتبة النظرية العلمية، يظل الذوق والعنصر الإنساني فيصلاً مهماً في الحكم على العمل الأدبي.

- هل الشهرة تعني أن هذا الكاتب جيد؟ أم أن هذه ليست معايير؟

– الشهرة لا تعني بالضرورة أن الكاتب جيد، فهناك عوامل أخرى قد تسهم في رواج اسم الكاتب، من بينها الإعلام والشللية والظرف التاريخي، وعلى سبيل المثال، أتذكر كاتباً ظهر في السبعينيات والثمانينيات، وتحولت أعماله إلى أفلام سينمائية شهيرة، وصار ينافس اسم نجيب محفوظ، فأين هذا الكاتب الآن؟

- كثرة حفلات التوقيع: هل هي مؤشر إلى أن هذا الكاتب جيد؟ أو بمعنى آخر: هل يصنع أصدقاء الكاتب منه شخصية مشهورة حتى وإن كان كاتباً ضحلاً في مقابل كاتب جيد لا يجد من يسانده فقط لأنه لا يتقن فن العلاقات العامة ولعبة الإعلام؟

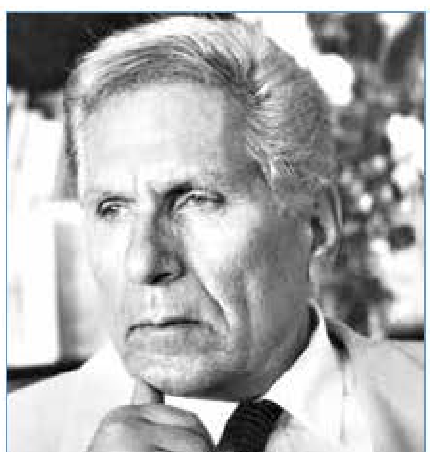
– حفلات التوقيع ما هي إلا فرصة تسويقية لترويج العمل الجديد، وليس للجودة دخل في هذا الأمر، فربما تجرى أكثر من حفلة توقيع لكتاب ضعيف، ولا تجرى أية حفلة توقيع لكتاب جيد. وأنا أعتبر أن حفلة التوقيع هي تدشين لكتاب جديد بين المعارف والأصدقاء والإعلاميين، وهذا التدشين لا يعد تقييماً للعمل من حيث جودته. وربما يستحق العمل الجديد فعلاً حفل توقيع وحشد الأصدقاء حوله. وهناك من يظن أن حفل التوقيع يعني أن الكاتب يهدي كتبه بالمجان لمن يحضر هذا الحفل. ولكن من ناحية أخرى؛ يعد حفل التوقيع توريطاً للأصدقاء الذين يضطرون إلى شراء الكتاب مجاملة لصديقهم أو صديقتهم. وقد تكون في هذه المجاملة منفعة ويكون الكتاب الجديد جيداً بالفعل.

- بمن تأثر أحمد فضل شبلول من الكتاب الكبار؟

– قرأت منذ الصغر لأعلام الأدب الذين كانوا موجودين على الساحة الأدبية المصرية، وكنا نجد كتبهم بسهولة وبسعر تشجيعي، من أمثال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ومصطفى محمود وطه حسين وأنيس منصور ويوسف السباعي ويوسف إدريس ومحمد عبدالحليم عبدالله.. وغيرهم. وأعتقد أن أكثر كاتب أحببته هو توفيق الحكيم ثم نجيب محفوظ، وهذا بلا شك أسهم في تكويني الأدبي والثقافي.

ذوق القارئ وثقافته وكيفية تلقيه للعمل الروائي تحدد نجاحه أو فشله والعمل الجيد يفرض نفسه

مهما ارتقت العملية النقدية نظرياً وعملياً يظل العنصر الإنساني فيصلاً في الحكم على الإبداع



يوسف إدريس



نجيب محفوظ



طه حسين

- هناك كتّاب محدثون تفوق شهرتهم ومبيعاتهم كتّاباً كباراً أمثال أحمد مراد ويوسف زيدان وعلاء الأسواني مثلاً، والذي تفوقت مبيعات كتبه وشهرته على كتّاب عظام مثل يوسف إدريس ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي.. ما هي المعايير؟

– لا توجد معايير محددة، ولكن أعتقد ان دور النشر التي تطبع أعمال هؤلاء وتروج لها تمتلك من الذكاء ما لم تمتلكه دور النشر القديمة التي كانت تطبع أعمال الرواد.

- هناك كتّاب كثيرون، ومشهورون للأسف، لكن ليس لهم أعمال تعكس هذه الشهرة، فقط لأن لهم صفحات على الفيسبوك فيها أعداد كثيرة من المتابعين.. كيف تفسر ذلك؟ والعكس أيضاً، هناك كتاب لهم أعمال مهمة ولم ينالوا الشهرة ولا المكانة اللائقة، ومنهم مثلاً رجاء عليش وعبدالحميد الديب وأشرف الخمايسي؟

– الفيسبوك لن يعطي صك الإبداع لعمل ليس جيداً، مهما بلغت الأعداد والصداقات والمجاملات والتعليقات المادحة والمصفقة، وفي الوقت نفسه هناك مبدعون جيدون لا يجيدون التعامل مع وسائل التواصل الاجتماعي، وبالتالي لم تجد أعمالهم الرواج المطلوب على وسائل التواصل الاجتماعي، وأعتقد أن الزمن كفيل بحسم مثل هذه القضايا. ولنتخيل أن صرعة الفيسبوك وتويتر وأنستغرام وغيرها انتهت في يوم قريب، فما مصير تلك الأعمال التي اشتهرت من خلال تلك الوسائل. ولعلنا نتذكر أنه منذ سنوات ليست بالبعيدة، كانت المدونات هي الشغل الشاغل لمحترفي الأدب على شبكة الإنترنت، وكانت لي مدونة بعنوان (شبلوليات) أنشر فيها إبداعي وكتاباتي. الآن أصبحت المدونات في خبر كان، وحلت محلها وسائل التواصل الاجتماعي التي في رأيي لن تستمر طويلاً، وستظهر صرعات أخرى، ولن يصمد في ذلك السباق سوى الأعمال الجيدة فعلاً، بعيداً عن المصفقين والمعلقين أصحاب المصالح والصداقات الوهمية.



أحمد فضل شبلول

- ماذا أفادتك سنوات السفر والعمل خارج مصر؟

– استفدت كثيراً من سنوات سفري وعملي خارج مصر، حيث المشهد العربي أكثر اتساعاً، واكتسبت كثيراً من الصداقات العربية، وكان عملي في الصحافة والإعلام قريباً من روح الأدب والثقافة والإبداع، فأفادني ذلك كثيراً في رواج أعمالي التي كتب عنها بعض النقاد والمبدعين العرب، الذين لولا السفر والعمل خارج مصر ما كنت تعرفت إليهم. واكتشفت أيضاً أن هناك مراكز ثقافية عربية مهمة تضاف إلى القاهرة والإسكندرية، خاصة أن معظمنا داخل مصر منكفئون على أنفسهم وغير مطلعين على التجارب العربية الأخرى، وكان من يريد الشهرة والنشر والحياة الأدبية الصاخبة، يأتي إلى القاهرة وينشر أعماله في دورها، الآن أصبحت هناك مراكز أخرى للشهرة والنشر، وأنا شخصياً نشرت بعض كتبي في الرياض والكويت والأردن إلى جانب القاهرة والإسكندرية، وحالياً يجري التفاوض مع دار نشر لبنانية كبرى لنشر رواية جديدة لي.



مدينة الإسكندرية

الفيسبوك لن يعطي صك الإبداع لعمل غير جيد

الشهرة لا تعني الكتابة الجيدة.. والمبدع لا يحتاج إلى الشللية أو الإعلام أو العلاقات العامة

• أين تجد الكتابة العربية والكُتّاب العرب بالنسبة إلى العالم؟

– الكتابة العربية والكتاب العرب جزء من العالم، والثقافة العربية ثقافة أصيلة متجذرة في عمق التاريخ، ويكفي أن العرب قدموا للعالم (الليالي العربية) المتمثلة في (ألف ليلة وليلة)، ومنها استوحى كتاب عالميون أكثر أعمالهم. ينقصنا فقط ترجمة أعمالنا إلى الغرب والشرق ليقرأها العالم. لقد عرف العالم نجيب محفوظ من خلال الترجمة، وعرفوا (ألف ليلة وليلة) من خلال الترجمة. لدينا أعمال عظيمة تستحق الترجمة، وعلينا ألا نكتفي فقط بالترجمة إلى العربية، إذ نحن في حاجة أيضاً إلى مشروع عربي لترجمة الأعمال العربية إلى بعض اللغات الأجنبية، وهذا متحقق الآن من خلال الجهود الشخصية، والمصالح المتبادلة. وعلينا ألا نكتب بشروط الغرب، بل نكتب أنفسنا، وساعتها سيجد القارئ الأجنبي شيئاً مغايراً لما يقرؤه لدى كتابه.

• ماذا قدم الكاتب الكبير أحمد فضل شبلول للنقد العربي؟

– قدمت الكثير، بالرغم من أنني لا أعترف بأنني ناقد أكاديمي، وإنما أكتب انطباعات قارئ جيد للأدب، وأصدرت كتباً كثيرة من بينها: أصوات من الشعر المعاصر (١٩٨٤). جماليات النص الشعري للأطفال (١٩٩٦). أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل (ثلاث طبعات) الأولى كانت عام (١٩٩٧). أصوات سعودية في القصة القصيرة (١٩٩٨). نظرات في شعر غازي القصيبي (١٩٩٨) بالاشتراك مع الشاعر أحمد محمود مبارك. أدب الأطفال في الوطن العربي– قضايا وآراء (١٩٩٨). تكنولوجيا أدب الأطفال (البحث الفائز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى للثقافة– فرع الدراسات الأدبية واللغوية (١٩٩٩). الحياة في الرواية (٢٠٠١). جسر درويش ووصايا أمل (٢٠٠٣). على شواطئ الاثنين في القصة والرواية (٢٠٠٥). المرأة ساردة– قراءات في القصة والرواية (٢٠٠٧). شعراء يسكنهم السحاب (٢٠٠٨). أدب الأطفال بين الشعرية والرقمية (٢٠٠٩). في صحبة فاروق شوشة (٢٠١٧). آفاق وأعماق– عشرون رواية مصرية (٢٠١٧). محيط وخليج– عشرون رواية عربية (٢٠١٨).

• هل إقامتك في الإسكندرية أثرت في شهرتك ومكانتك بين كتاب القاهرة؟

– بالعكس.. إقامتي في الإسكندرية لم تؤثر إطلاقاً في مكانتي الأدبية في مصر والوطن العربي عموماً، والدليل أنني حزت أعلى الأصوات على مستوى مصر أثناء الانتخابات الأخيرة لمجلس إدارة اتحاد كتاب مصر. بل إن هناك من يقيم في القاهرة ولم يحقق الوجود الأدبي والثقافي الذي حققته وأنا مقيم في الإسكندرية.

• كم أنجزت من مشروعك الأدبي؟

– كلما نظرت إلى ما أنتجته خلال السنوات السابقة وما أطمح إليه، أجدني لم أحقق شيئاً بعد، أمامي روايات كثيرة أريد إنجازها بعد أن دخلت مؤخراً عالم الرواية وأصدرت روايتي الأولى (رئيس التحرير– ٢٠١٧)، ثم (الماء العاشق– ٢٠١٨)، وهناك روايتان تنتظران الطباعة هما: (الحجر العاشق، واللون العاشق)، لتكتمل ثلاثية العشق التي أحلم بصدورها في مجلد واحد بعد ذلك. وأفكر في جزء ثان لرئيس التحرير. كما أن هناك ديوان شعر لم يطبع بعد يحمل عنوان (هوامش على دفتر العقل)، وغيرها من الأعمال الأدبية.. ولكن في النهاية أنجزت خلال مسيرتي الأدبية أكثر من ٦٠ كتاباً، وقد رشحني أتيليه الإسكندرية هذا العام (٢٠١٨) لنيل جائزة الدولة للتفوق في الآداب، بعد أن حصلت على جائزة الدولة التشجيعية (٢٠٠٨). وأشكر مجلس إدارة الأتيليه برئاسة العالم الجليل د.محمد رفيق خليل على هذا الترشيح وهذه الثقة، سواء فزت بالجائزة أم لم أفز.

تأثرت بجيل المبدعين الذين سبقوني ومنهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس



من مؤلفاته



د. حاتم الصكر

«كم كنت غريباً»

ملاطفة الغربة بالقصيدة

ديوان الشاعر العراقي المقيم في لندن هاشم شفيق (كم كنت غريبا)- الهيئة العامة للكتاب-القاهرة (٢٠١٧)، مناسبة طيبة لتأمل هذا الموضوع الشعري، الذي لايزال يستحوذ على اهتمامات الشعراء، وينعكس في مضامين نصوصهم، برغم ما فعلت وسائل التواصل الحديثة من تخفيف ثقله بزوال كثير من أسبابه؛ كإمكان التواصل مع الأوطان ومتابعة أحداثها، ومعايشة يومياتها عبر المتاح من وسائط جديدة، لم تتوفر للأجيال الأولى من المهاجرين والمغتربين والمنفيين.

وتلتبس أحياناً ثيمة الغربة المكانية والشعورية بالاغتراب، الذي يمكن أن نرصده في تجارب شعرية تكتب داخل الأوطان أحياناً، وكثيراً ما تمتزج الغربة بالاغتراب والشعور بالوحدة بين الآخرين في شعر المهجر العربي الجديد، ونصوصه المكتوبة في العقود الأخيرة.

وهذا ما تشخّصه القراءة النقدية في إصدار الشاعر السبعيني هاشم شفيق، الذي ضم أربع مجموعات شعرية داخله.

لقد بدأ هاشم تجربته الشعرية بديوانه (قصائد أليفة- عام ١٩٧٨)، واشتغل بالهموم الإيديولوجية المهيمنة حينها على الخطاب الشعري المجدد، وهو ما ستتخلص منه نصوصه في فترات لاحقة، لا سيما بعد خروجه من العراق.

الملاطفة المقترحة لموضوع الغربة، تحثنا على تبنيه مفتاح قراءة لما تحمله دلالة العنوان من مغزى. حين يراجع الشاعر نفسه بعد أربعة عقود سيصرخ متعجباً: (كم كنت غريباً!)، فاتحاً أفق الدلالة لاحتمالات قراءاتٍ كثيرة، فهي سؤال للنفس وتعجب ومراجعة للذات في تجربتها مع هذا الشعور الأبدي، الذي يصارح الشاعر قراءه بأنه لازَمهُ منذ طفولته:

(مذ كنتُ صغيراً/ وأنا منفيٌ بقصيدة).

سوف يصحب قصيدته التي أقام فيها منفياً حتى (اكتهلت) آماله فاتخذها (مأوى) أبدياً. وشيئاً فشيئاً يركن لهذا المأوى الذي يتسع ليصبح مدناً يفتقد فيه الأصحاب:

(الأصحاب الكثر/ بهذي المدن الباردة/ أمسوا ثلجاً).

وهذا ما شجعنا على اقتراح القصيدة مرتكزاً لموضوع الغربة وانعكاساتها فيها. لكن أشد أنواع الغربة التي يعرضها الديوان هي الغربة في الوطن، وكأنها تجسيد لمقولة التوحيدي عن الغربة في الوطن كأشد أنواع الغربة الغريبة ألماً. وهذا ما تقوله قصيدةٌ أخذ الديوان عنوانها وهي (كم كنت غريباً)، حيث يعود الشاعر إلى وطنه بعد عقود غربة واغتراب؛ ليجد نفسه غريباً فيه، بين زيف الآخرين وسطوتهم وعدائهم:

(كم كنتُ غريباً بينهمو/ لكأني كنتُ بأرض عدوٍّ/ أبلادي هذي؟/ ها أنذا أخطو خطواتي المغتربة/ في أرض عدوٍ/ فلكمْ كنتُ غريباً بينهمو؟).

أراد الشاعر أن تكون خاتمة القصيدة استفهاماً، وكأنه انتهى من تقرير غربته في البلاد. وبذا نقل المضمون من الغربة إلى الاغتراب الذي تحدثنا عنه في مطلع القراءة.

لكنه في نصوص أخرى يجسد وطأة المغترِب حين يكون منفى لا يهَبُ أمناً أو سلاماً:

(غريباً/ أجوب المنافي/ أقلّبها بلدةً بلدة/ قريةً قرية/ أقلبها ساحلاً ساحلاً/ باحثاً عن مصيري/ هنا في المحار/ علّي ألاقي السلام/ علّي ألاقي النوال/ وأهدأ).

لقد نجح الشاعر- وهو يبعثر أبيات القصيدة في كلمات- أن يجسد حالة التشظي التي تعيشها الذات في مغتربها ومنفاها، ويوصل للقارئ عناءها في العثور على السلام، والنوال الذي لا يتعدى هدأة الروح.

***

لقد كان هاشم شفيق واحداً من قلة من شعراء السبعينيات، الذين حافظوا على الوزنية والإيقاع الموسيقي المعتاد في شعر التفعيلة (الحر)، ولكنْ باستخدام التفعيلات الخفيفة الإيقاع؛ لتناسب الفكرة التي يتضمنها النص. وهي غالباً تتسلل برفق ارتبط في ذاكرتنا النقدية بقصائده الأليفة، التي تصوِّر شخصه أيضاً لمن لا يعرفه. هدوء القصيدة حتى في عنف رفضها لا تفقده بالإيقاع الصاخب. القوافي مهملة كجرس موسيقي خارجي، وذلك يخفف من ثقل التفعيلة. وثمة إجراءات أخرى يتّبعها هاشم شفيق للتخفيف من حدّة الإيقاع، وكي لا تضيع الفكرة والصور في حمّى

زعيق الموسيقا الخارجية، وتتمثل في تشظية الأبيات الشعرية التي تغدو جُمَلاً شعرية لها بناؤها الخاص، وتنشأ من كلمات مفردة أو مجتمعة، لكنها تتنضد بحسب إيقاعها متناثرةً دون حساب لبنية البيت التقليدي. وهذا صنيع فني يلجأ له من يحافظ على التفعيلة من شعراء الحداثة؛ للتخفيف من سطوة التشطير البيتي والنهايات المتوافقة نغمياً في رتابة مملّة.

هكذا تتآزر في بناء قصيدة هاشم شفيق عوامل فنية عدّة، لها ملامحها الجمالية التي تكتشفها القراء، فمن مزايا الديوان الفنية، حرية المخيلة، التي لا تمتثل للأبعاد التقليدية للصور المجازية في القصيدة. فنقرأ عن وردة تتزوج نافذة الشاعر، وريح تغرد ببابه، ونهر ينام تحت سريره، ورعد يترك صوته قرب وسادته.. عن عزلة تفيض في الصالة، وشراع مبلل بأغاني الصيادين، وتبلغ تلك الخيالات ذروتها، حين لا يكتفي الشاعر بما منح أشياءها من ألفة وحياة جديدة في القصيدة وعلاقات تركيبية تدعو للتأمل، بل يجعلها جزءاً من حياته حين يريد التعبير عنها بمعادل صوري:

(لم أزل محتفظاً بدموع أمي/ في جرّة البيت/ لم أزل محتفظاً في كتبي بأنهارٍ بعيدة/ بين كتابٍ وكتاب/ أجد غديراً/ بين صفحةٍ وأخرى/ أجد شلالاً/ وأحياناً.. أعثر بين كلمةٍ وكلمة/ على جبل).

تريناً هذه النماذج المجتزأة من كثير مما في الديوان، طريقةَ الشاعر في تغريب الصورة بانزياحها الدلالي، الذي لا يتوقف عند أنسنة الطبيعة، لاسيما مخلوقاتها وظواهرها، وهي تقنية شعرية تقليدية، وإنما يتجاوز ذلك ليمنح القارئ مشاركة جمالية في تصور تلك الأشياء، وقد اتخذت سمتاً يومياً مألوفاً، تبقي فيه على صفاتها لكنها تندمج في يوميات الحياة.

***

يقدم لنا عمل الشاعر هاشم شفيق مثالاً على حرية اختيار الأشكال والتحرر من الأحكام القطعية، التي تتنافى والذائقة الجمالية القائمة على اختيار الشكل المناسب للتجربة إيقاعياً. وهذا يتضح في كتابته للقصيدة الحرة الموزونة، ولقصيدة النثر المنفتحة دلالياً والمتصلة باهتماماته ذاتها، ولكنْ من زوايا نظر تتطلب الانتقال إلى الحرية الموسيقية والبنائية، التي تتيحها تشكلات النصوص الممتثلة لقواعد كتابة قصيدة النثر البارزة؛ وأهمها الاستغناء عن عنصرَيْ الموسيقا التقليدية (التفعيلة والقافية) والاكتفاء بالإيقاعات الداخلية التي تتيحها بنية قصيدة النثر. وفي الديوان مجموعة كبيرة من قصائد النثر المتنوعة الكيفيات: قصراً وطولاً، وأساليبَ معالجةٍ ورؤىً وتخيّلات. وقد ذكرنا نموذجاً لقصائد النثر من ديوانه، ويمكننا معاينة أسلوبه في استثمار الحرية البنائية، والترسل، واستضافة السرد بشكل كثيف في تلك القصائد.

ويعزز الميل للسرد في قصائد الشاعر هاشم شفيق، ما نراه من اهتمام استثنائي بالأمكنة التي تترك أثرها البصري في ذاكرته، ويسترجع تفاصيلها ملتفتاً إلى ما لا يراه المبصِر العابر. فحين يستذكر سوق السرّاجين في الشام القديمة، يقفز إلى مخيلته ما كان لأشياء السوق من ماض ممكن: (... كل سرج يذكّرني بالحقول والاسطبلات والمطر.. وكلّ ركابٍ يذكّرني بالريح والمدى والشتاءات البعيدة.. كل مهماز يعيدني إلى العربات القديمة، والصهيل العابر للحدود والجبال المسنَّة).

وهناك تجارب في القصيدة القصيرة جداً، أو الهايكو العربي، كما شاع في المعجم النقدي المعاصر، تفريقاً لها عن الجذر الياباني للهايكو المحدد موضوعياً بالطبيعة، مع اتفاقه مع الاستخدام العربي في الكثافة النصية والتركيز والاختزال، واعتماد الضربة أو اللازمة الختامية التي تفسّر أو تغيّر الدلالة:

(أنا مصاب بداءِ الأمل/ السفن، هي أطفال البحر التائهين/ أناي تتجزأ إلى مجموع حتى سئمتُ أشباهي).

وقد اقترح هاشم شفيق مصطلح (تمتمات) لهذه المجموعة من قصار القصائد، بل بالغة القصر، فهي لا تتعدى البيت أو البيتين، وفي بعض الأحوال تتكون من ثلاثة أبيات. وهي متنوعة الموضوعات، ولا تبتعد كثيراً عن انشغالات الشاعر في قصائده النثرية الأخرى.

طالما انشغل هاشم شفيق بالهموم الإيديولوجية المهيمنة على الخطاب الشعري المجدد

أشد أنواع الغربة التي يعرضها الديوان هي الغربة في الوطن

نجح في إبراز حالة التشظي التي تعيشها الذات في مغتربها ومنفاها

من مزايا الديوان حرية المخيلة التي تبلغ ذروتها عندما يجعلها جزءاً من حياته

وُضعت صورتها على العملة السويدية

سلمى لاغرلوف

أول امرأة تفوز بجائزة نوبل للآداب





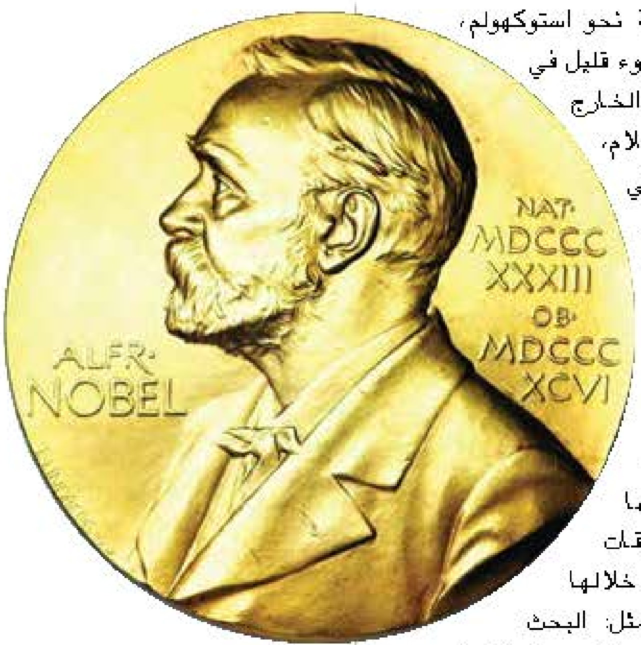
وفيق صفوت مختار

تنتمي الروائية السويدية سلمى لاغرلوف Selma Lagerlof، إلى الأدب الإسكندنافي الذي مجد الأغاني الشعبية المحتفية دوماً بالبطولات والقصص المأساوية، والتي كانت تصف المصادمات بين المخلوقات البشرية والمخلوقات السحرية. ثُم ظهرت الحركة الرومانسية في منتصف القرن التاسع عشر، والحركة الواقعية في أواخره، فكتب النرويجي «كنوت همسون» (١٨٥٩-١٩٥٢م) روايته الشهيرة «الجوع» (١٨٩٠م) حيث يُدين فيها الحضارة المادية التي لوثت الحياة الإنسانية، وجعلتها غير محتملة. وأصبحت سلمى لاغرلوف مشهورة، برواياتها الرومانسية التي تعتمد على الفنون الشعبية، فهي تستلهم قصصها من الأساطير والملاحم وأغنيات المزارعين البسطاء التي كانت تستمع إليها وهي طفلة صغيرة.

وسلمي لاغرلوف هي أول كاتبة سويدية على الإطلاق تفوز بجائزة نوبل في الآداب عام ١٩٠٩م، التي بدأت بمنح جوائزها منذ عام ١٩٠١م. وحين مُنحت الجائزة كانت في قمة شهرتها وعطائها، كما كانت أصغر مَنْ نالها في العشرات الأولى من القرن العشرين، فقد كان عُمْرها آنذاك ٥١ عاماً، وعندما أصبحت من أعضاء الأكاديمية السويدية التي تمنح الجائزة عام ١٩١٤م، أي عقب فوزها بخمس سنوات فقط، أصبحت أبرز وجوه الأدب السويدي الحديث.

لقد نالت الجائزة الكبرى عالمياً تقديراً لإبداعها المُدهش في تصوير مشاعر النفس البشرية، ولخيالها الخصب النابض بالحيوية، ومثاليتها النبيلة التي انعكست على أغلب أعمالها الأدبية.

وقفت سلمى لاغرلوف في العاشر من ديسمبر عام ١٩٠٩م أمام جمع غفير في أحد الفنادق الكبرى بالعاصمة استوكهولم، وفي حضور ملك وملكة السويد، قائلة: «منذ أيام قليلة مضت، كان الوقت أول المساء، كنت أجلس في القطار متجهة نحو استوكهولم، وكان يوجد ضوء قليل في مقصورتي، بينما الخارج يغرق في الظلام، كان يغفو زملائي المسافرون في أماكنهم، كنت هادئة جداً أستمع إلى جلجلة القطار، في تلك اللحظات بدأت أفكر في الأوقات التي كنت آتي فيها إلى استوكهولم، أوقات كنت أقوم من خلالها بأعمال صعبة، مثل البحث عن ناشر لكتبي، ولكن هذه المرة أتيت لأستلم جائزة في الأدب، أعتقد بأن ذلك سيكون صعباً أيضاً».



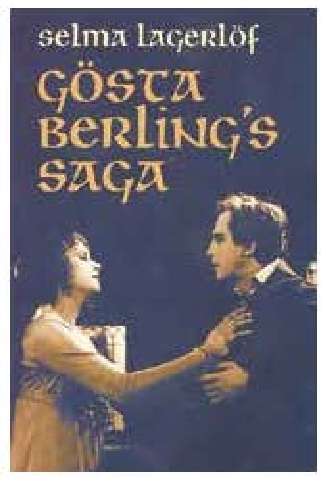
شعار نوبل

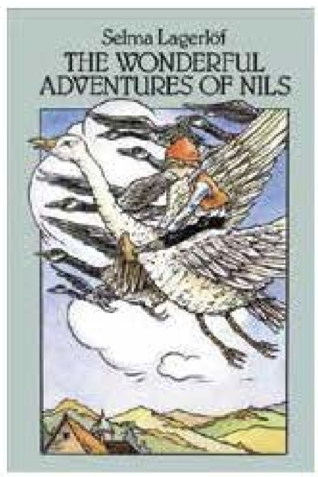
ولدت سلمى لاغرلوف في (٢٠ من شهر نوفمبر عام ١٨٥٨م)، في إقليم «مارباكا» الجبلي في قرية تابعة لمقاطعة «فيرملاند» على الحدود السويدية – النرويجية بشمال السويد البارد. كانت «سلمى» الطفلة الخامسة في عائلتها المكونة من ستة أطفال. تربت بين أحضان والدها عقب وفاة أمها وهي في سن صغيرة، ورأت في أبيها القدوة والمثل الأعلى في الثقافة والأدب، حيث كان يحفظ الشعر ويقرضه أيضاً. وبلا شك كان للأب دور مهم وعظيم في حياة ابنته، فهو الذي فتح لها أبواب مكتبته الضخمة كي تنهل منها ما تشاء، لتتحول الصغيرة بمرور الوقت إلى مثقفة كبيرة.

أُصيبت وهي في التاسعة من عُمْرها بمرض أصابها بالشلل في الساقين، أقعدها عن اللعب

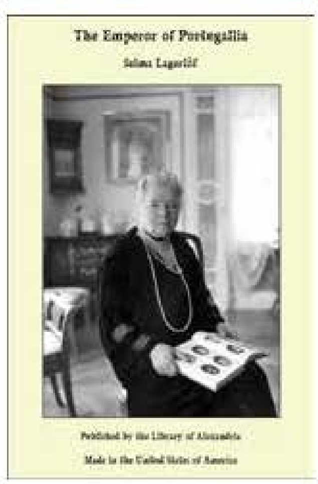
نالت «نوبل» تقديراً لإبداعها في تصوير مشاعر النفس وخيالها الخصب ومثاليتها النبيلة

إرهاصاتها الأدبية الأولى كانت مرتبطة بإعجاب وتقدير والدها لها ثم قدمت روائع أدبها









من مؤلفاتها



استكهولم

والحركة كباقي الأطفال في مثل سنها، كما أبعدها هذا الشلل عن المدرسة، ولكن هذا الأمر مكنها من الانغماس أكثر في عالم القراءة. حاول الأب كثيراً إيجاد علاج ناجع لشلل ابنته، لذا قرر النزوح إلى استوكهولم لعله يجد فيها علاجاً شافياً لابنته، يُعيد لها الحيوية والنشاط. كان هذا هو قصد الأب ومُراده من السفر، أما الطفلة فكان لها رأي آخر في تلك الرحلة، حيث راحت تتردد إلى المسارح السويدية وتستمتع بتلك الفنون المسرحية رفيعة القيمة، كما أخذت تطالع النصوص المسرحية بنهم وعمقٍ لتعود بعدها إلى قريتها الصغيرة مُحملة بإرث مسرحي أدبي رائع. تعافت «سلمى»، ولكن بقيت تُعاني عرجاً بسيطاً.

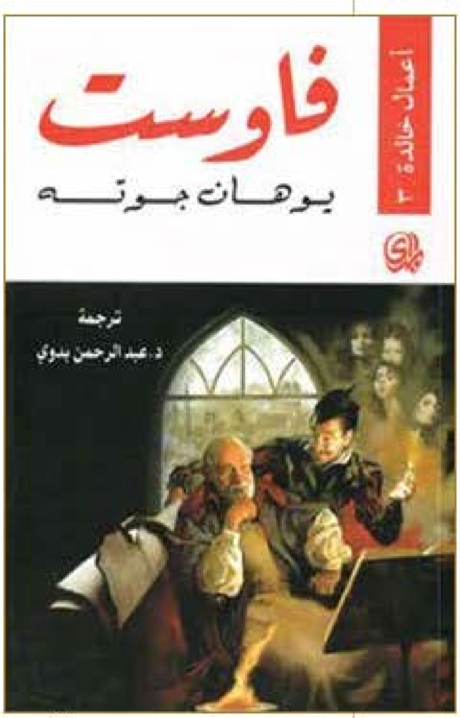
وبدأت حياتها العملية كمُدرِّسةٍ لمدة تصل إلى عشر سنوات في بلدة «لاند سكروونا» بين عامي (١٨٨٥ و ١٨٩٥م)، بعدها قررت ترك مهنة التدريس لتُكرِّس نفسها للأدب. الجدير بالذكر أنها حصلت في عام (١٩٠٧م) على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة «أوبسالا» السويدية، والتي تُعد من أقدم جامعات السويد. وقد توفيت سلمى ي لاغرلوف في (١٦ مارس ١٩٤٠م).

بدت عليها الإرهاصات الأولى لقرض الشعر ونظمه، ولعلها اتجهت في البداية للشعر من أجل أن تحظى بإعجاب وتقدير والدها. وهي لم تضع مخططاً لأهدافها في الحياة، أو في التعبير عن مواهبها منذ أن شعرت بأنها تستطيع أن تُجاري أدباء عصرها فيما قدموا من روائع الفكر والأدب. فكانت تقرأ مؤلَفاتهم وتتبع أخبارهم. وتُعيد المطالعة في أدب الكاتب والناقد الأسكتلندي «توماس كارليل» (١٧٩٥ـ ١٨٨١م)، الذي كان له تأثير عميق في نفسها. بعد هذا وجدت أنها يمكن أنْ تُعبِّر عن موهبتها ليس فقط في كتابة الشعر، وإنما في كتابة الروايات والمسرحيات القصيرة.. وهكذا بدأت شهرتها كأديبةٍ تتحرك في الأفق والبراح.

وساهمت «ملحمة غوستا برلنغ» التي نُشرت في عام ١٨٩١م، في انطلاق سلمى لاغرلوف نحو عالم الشهرة والمجد، فقد شاركت بالفصول الأولى من الرواية في مسابقةٍ أدبيةٍ، وفازت فيها وحصلت على عقد نشر لتلك الرواية. ويؤكِّد النُقاد أن هذه الرواية لعبت دوراً مهماً في إحياء الرواية السويدية الرومانسية.

الرواية تُعتبر رؤية معاصرة لأسطورة «فاوست»، كتبتها الأديبة بأسلوب ملحمي مليء بالشاعرية الجميلةِ، وكأنها سكبت كُلَ موهبتها كشاعرةٍ في هذا النصّ الروائي، الذي حاز إعجاب القُراء والنُقاد على حدٍ سواء. تحولت الرواية إلى فيلم سينمائي قامت ببطولته الممثلة السويدية المولد «غريتا غاربو» (١٩٠٥ـ ١٩٩٠م)، وأخرجه «موريس ستيلر» عام ١٩٢٣م، وقد حقق نجاحاً عالمياً. وحينما

أبعدها مرض شلل الأطفال عن المدرسة إلا أنها انغمست في عالم القراءة واستمتعت بالمسرح والفنون



رواية فاوست

شاهدت الكاتبة الفيلم أشارت إلى أنه أتى أميناً لروح روايتها، فاعتبر هذا الفيلم نوعاً من المصالحة بين الأدب وفن السينما.

ابتدعت سلمى لاغرلوف شخصية حكائية أشبه بـ «حكايات الجدة» في تراثنا العربي القصصي، وقدمتها في روايتها «روابط خفية» التي نُشرت في عام (١٨٩٤م)، والتي تروي مجموعة من القصص المستلهمة من التراث الشعبي السويدي. وفي عام (١٨٩٦م) نشرت رواية «عجائب الدجال» التي تدور أحداثها في جزيرة صقلية الإيطالية، يقول الناقد الفرنسي «ريجيس بوييه»، بل إنها كانت تُدافع عن حقوق الفقراء والضعفاء، كما أنها وقفت ضدّ النظريات المادية التي جاءت بها الحضارة الرأسمالية.

ومع مطلع القرن العشرين قامت سلمى لاغرلوف برحلةٍ إلى فلسطين وأقامت في القدس، فكتبت رواية ضخمة من جزأين، بعنوان: «رحلةٌ إلى مدينة القدس». الرواية تدور حول محور مهم للغاية هو البحث عن السلام والطمأنينة، والرواية تُعتبر دُرّة أعمالها الأدبية، والتي يُرجح أنها كانت سبباً رئيساً في منحها جائزة نوبل، كما يُرجح النُقاد أن الأديبة كتبت هذه الرواية أثناء ضائقة نفسية ألمت بها، كما أن عمق التجربة وثرائها في تلك البقعة المقدسة ألهمها أن تكتب أيضاً: «كتاب الأساطير»، ورواية «البيت العتيق»، وفي عام (١٩٩٦م) تحولت الرواية إلى فيلم سينمائي لاقى استحساناً عالمياً، بإخراجه «فيكتور سيستروم» رائد السينما السويدية.

وتحاول سلمى لاغرلوف الكشف عن نزعات الإنسان، وصراعاته مع نفسه، وميوله التي لا تنتهي كالحُبّ، والغيرة، والجريمة، والطمع، كما ظهر في رواية «كنز السيّد آرنز» التي ظهرت في عام (١٩٠٤م).

وفي عام (١٩٠٦م) قدمت سلمى لاغرلوف قصتها الخالدة «الرحلة العجيبة لنيلز هواجرسون في أطراف السويد»، و«نيلز» هو طفلٌ صغيرٌ عُوقب لسوء معاملته للحيوانات فأصبح قزماً، لحظتها استطاع أن يتحدث إلى الحيوانات المُحيطة به، وينتهي به الأمر إلى أن يُسافر عبر أراضي السويد على ظهر إوزة كبيرة، وخلال الرحلة يتعرف إلى أراضي السويد وجغرافيتها، وأساطيرها. ويُعد هذا الكتاب من أجمل قصص الأطفال المكتوبة بعد حكايات «أندرسون» المعروفة. تُرجم الكتاب إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية، كما تم تمثيله تيفزيونيّاً كمسلسلاتٍ كرتونية للأطفال في عددٍ من دول العالم.

ابتعدت سلمى لاغرلوف عن القصّ الذاتي، وتميز إبداعها القصصي والروائي بالخيال الخصب المُجنّح علي أعمدة الواقع، واتسمت حكاياتها بالنقاء والبساطة. عرفت كيف تنتصر علي ظروفها الصعبة، وتتغلب على مآسيها الموجعة. وتُلخص تجربتها الإبداعية العميقة، في قولها العفوي: «عندما أكتب أعيش في وحدةٍ كبيرةٍ، وعلي أنْ أختار بين أنْ أعيش بمفردي وأنا أكتب، وبين أن أعيش مع الآخرين فلا أقدر على كتابة كلمة واحدة..كيف أكتب؟ لا أدري كيف يحدث هذا ؟ فمن الصعب أن يؤلّف الإنسان كتاباً، على أني حين انتهي من الكتابة لا أدري كيف تم ذلك؟ ويُخيّل إلي أن شخصاً آخر هو الذي كتب لي»!!

ساهمت في دعم حق المرأة السويدية في ممارسة حقوقها السياسية، ورفع الظلم الاجتماعي عنها، وكانت شديدة الوفاء عندما قررت استغلال أموال الجائزة في استعادة منزل العائلة في قريتها الصغيرة الذي كان قد بيع قبل سنوات من وفاة والدها، والذي تحول بعد رحيلها إلى مُتحف يضم كُلّ مقتنياتها.

وتكريماً لها فقد مُنحت في عام (١٩٢٨م) درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة «جريفس فالد» الألمانية، وفي السويد يوجد فندقان كبيران يحملان اسمها. ومنذ عام (١٩٩٢م) قررت الحكومة السويدية وضع صورتها على الكرونا السويدية.



سلمى لاغرلوف

زارت مدينة القدس وكتبت روايتها (رحلة إلى القدس) ودعت إلى السلام بين الشعوب

ساهمت في دعم المرأة السويدية وحقها في التعليم والعمل ورفع الظلم الاجتماعي عنها



د. يحيى عمارة

النقد المغربي وسؤال الأدب

> مع التحولات والمتغيرات السياسية والفكرية والثقافية برز الجيل الثاني من النقاد وحاولوا الإجابة عن سؤال الأدب

ليس من الإسراف القول، إن الناقد العربي الحديث والمعاصر في المغرب سيعمل على تثبيت علاقته بالأدب منذ عصر (إرهاصات التحول) سنوات الثلاثين إلى السنوات الأخيرة من القرن العشرين تثبيتاً ثلاثياً يتوزع عبر التعاريف الآتية:

(الأدب محاكاة ورسالة وهوية). و(الأدب حمولات إيديولوجية وسياسية وفنية). و(الأدب تراث واكتشاف ومتعة ومعاصرة).

ليتخذ عبر هذا التثبيت الثلاثي عدة معانٍ تلخص وظيفة الأدب في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، وهي أن الأدب أحد مظاهر الفن المتعددة، وأن وسيلته في الخلق (أو التعبير أو المحاكاة) هي اللغة، التي تنبني على مكونات دلالية وجمالية منذ القديم، وتتميز بالاختلاف والائتلاف والمغايرة في الاستعمال والكتابة والقراءة والتداول عند الدول المتعاقبة على حكم المغرب منذ عهد الأدارسة. وسيكون الوصول إلى هذه التعاريف عبر اتباع مناهج نقدية متباينة في المرجعية والمقصدية والتحديد.

فانطلاقاً من أنواع المناهج النقدية التي سادت طوال المراحل الثلاث: مرحلة ما قبل الاستعمار- مرحلة الاستعمار- مرحلة ما بعد الاستقلال، بقي مفهوم الأدب سجين السائد في مناهج الثقافة النقدية المغربية.. ففي المرحلتين الأولى والثانية، كانت أوسع المناهج، وأكثرها انتشاراً في تحليل النصوص، هي تلك التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية. وهي لا تقتصر على تحليل النصوص القديمة وحسب، وإنما تسعى إلى تحليل النصوص الحديثة بالمنهجية ذاتها، معتبرة أن الأدب مرآة للواقع وللمجتمع، وأنه يحمل تاريخاً وسياسة وهوية. الأمر الذي جعل ظهور نظرية الأدب المغربي مقترنة بنظرية الثقافة المغربية، ونظرية تاريخ الأدب، وتاريخ الثقافة، وحتى تاريخ العلوم، فكل نقاد المرحلتين يتفقون على أن الأدب ضرورة في الحياة يستطيع المرء بها مواجهة ظروفه التاريخية الصعبة، إذ كان الوقت وقت إحكام الاستعمار قبضته على المغرب، وتجزيء رسمي له، ووقت بحث عن الخلاص وتأكيد الذات القومية المغربية بكل تجلياتها القديمة. وهذا ما جعلها تطرح إشكالات متعددة، في خصوص مفهوم الأدب الذي تجعله هذه النظرية موضوعاً لها. لكن بعد الاستقلال سيعرف المغرب مجموعة من التحولات والمتغيرات نتيجة بروز أوضاع

سياسية وفكرية وثقافية واجتماعية جديدة، الأمر الذي سيؤثر في مفهوم الأدب، ليتحول إلى رسالة تنشر الوعي في صفوف المثقفين والمجتمع، وهي الرسالة التي سيتجاوب معها مجموعة من المثقفين والأدباء والنقاد، لتصبح صيحة جماعية تسعى إلى الخروج عن المألوف والحث على التحرر من البائد والجامد، كما ورد على لسان سعيد حجي قائلاً: (تلك الصيحة هي مهمة الأديب المغربي، فلا يطمع الأدباء المغاربة أن يعيشوا لخيالهم وإنتاجهم كما يعيش الأدباء في أمم أخرى أخذت حظها من الرقي، فكل مجهودات المغاربة يجب أن تتجه نحو الأمة، فاستقلال الفرد لا وزن له مادامت الأمة مستعبدة لجمودها، وتذوق الفرد لمظاهر الجمال في الحياة لا يستطاب وهو يرى الجهالة تحتل كل جزء من أمته حلّ أو ارتحل عنه. تلك الصيحة هي مهمة الأديب المغربي فهل قدّرها؟ وهل استعد لها؟).

وهي الصيحة التي سيحسن الإنصات إليها (الجيل الثاني) بعد الاستقلال، خاصة سنوات الثمانينيات من القرن العشرين، المتكون من محمد برادة، عبدالكبير الخطيبي، إبراهيم الخطيب، عبدالفتاح كيليطو، محمد مفتاح، عبدالسلام بنعبد العالي، أحمد اليبوري، أحمد المديني، أحمد بوزفور، نجيب العوفي، سعيد يقطين، بشير القمري.. وآخرين، وهو الجيل الذي سيتشبع بالطروحات الفلسفية والفكرية والسياسية مشرقياً وغربياً ومغربياً، ليجيب عن مجموعة من الأسئلة الجديدة: ما الأدب الذي يمثل حياتنا؟ وما هي خصائص أدبنا؟ وكيف نتمكن من تجاوز الأجوبة السابقة؟ وما هي المناهج الملائمة لكل أدب جديد؟ وهل وظيفة الأدب تكمن في المعنى فقط؟ أم في المبنى؟ أم فيهما معاً؟ وهل الأدب صنف واحد أم عدة أصناف؟ وأين هو الأدب المنسي والمهمش؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي لم تعهدها الساحة الأدبية المغربية، وهو الجيل الذي سيحدث ردات فعل على المناهج السابقة، تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل مع الانفتاح على المؤثرات الخارجية بين الفينة والأخرى، والتركيز أولاً وقبل كل شيء على الآثار الأدبية ذاتها.

وبذلك كانت أجوبته البداية الفعلية لرؤية نقدية جديدة تقصي التصورات والأفكار التقليدية لموضوع النقد الأدبي، خصوصاً وأن ذاك النقد ظل يتحرك، لفترة طويلة، بشكل عشوائي خارج محيط النص الأدبي ولم يستطع أن يؤسس لذاته القدرة الكافية التي تجعله يقترب من قضايا النص اللغوية والجمالية، فتوجهت العناية، نتيجة لهذا الوضع، إلى تأسيس نظرية أدبية تستقطب كل العناصر البنائية وتنظم أنساقها وتؤطر حدود اشتغالها. والأبدى من هذا سيذهب دعاة الأدب من الداخل، إلى أن المناهج القديمة أصبحت بالية، ولا بد من إعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة، وخاصة علم اللغة العام، أو كما نسميه اليوم الألسنية، خاصة بعد ترجمة كتاب (نظرية المنهج الشكلي – ١٩٨٢) لتزيفتان تودوروف، من لدن المترجم إبراهيم الخطيب، حيث اطلع النقاد المغاربة على آراء الشكلانيين الروس الذين رفضوا اعتبار الأدب نقلاً لحياة الأدباء، وتصويراً للبيئات والعصور، وصدى للنظريات الفلسفية والدينية. ودعوا إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبياً، حيث أصبحت المقولة الجاكوبسونية (إن البحث يجب أن يكون في الأدبية وليس في الأدب)، تهيمن على أفكارهم، أي أن موضوع الأدب عندهم هو البحث في العناصر المميزة للأدب عن الأشكال التعبيرية الأخرى، ثم دراسة كل ما يجعل من أثر ما، أثراً أدبياً، وقد عَدّوا هذا الموقف بمثابة ثورة داخل الدرس الأدبي وإعلان عن قيام علم جديد ذي أصول ومرتكزات واضحة، وذي إطار معرفي مضبوط قادر على استيعاب خصوصية الفعل الأدبي وعلى مقاربته دون السقوط في خيار الاعتماد الفج على إنجازات علوم أخرى، معلنين بذلك، عن بداية رؤية نقدية جديدة تستوعب جوهر مفهوم الأدب معنىً ومبنى.

الأدب أحد مظاهر الفن المتعددة ووسيلته للإبداع هي اللغة

نتيجة المناهج التقليدية التي سادت في ما قبل وبعد الاستعمار بقي الأدب ضرورة في الحياة

لا بد من وجود بداية رؤية نقدية جديدة تستوعب جوهر مفهوم الأدب معنىً ومبنى



أشهر من لقِّب بشاعر المنفى

عبدالوهاب البياتي

وحزن الموال العراقي



عبدالرحمن الهلوش

المبدعون يغيبون ويتركون فراغاً يشبه الدويّ الكبير، ومن هؤلاء الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي الذي غابت الأحاديث عنه بعد رحيله.. نعم يمكن أن تنطبق عليه صفة المبدع، قياساً لإبداعاته ونبرته الشعرية ونوع كتاباته، حيث تمتع البياتي بحضور بارز على الساحة الشعرية العربية، من خلال عطائه المتجدد وترجمة أعماله إلى عدة لغات عالمية، وصداقاته مع أبرز الشعراء في العالم، حيث كان له حضور شعبي ورسمي على امتداد الساحة الثقافية العربية. لكن لماذا غرق اسم البياتي في عالم من الصمت بعد رحيله، والذي يكاد يقارب النسيان؟ هل ذلك متعمد؟ أم أنه تقليد جرت عليه العادة العربية بنسيان المثقفين من كتّاب وشعراء بعد موتهم؟

> يعد مؤسساً في حركة الشعر العربي المعاصر إلى جانب نازك الملائكة والسياب

ولد عبد الوهاب البياتي في بغداد العام (١٩٢٦)، حيث تعرّف إلى العالم من خلال حيّ باب الشيخ الذي عاش فيه بالقرب من مسجد الشيخ الكيلاني. بعد ثلاث سنوات فقط من مولد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، سمع العراق صرخة طفل ولد للتو في منطقة ريفية، وكانت صرخة مختلفة سوف تكون لرائد من رواد الحداثة الشعرية. يقول القاص والروائي العراقي الراحل فؤاد التكرلي الذي كان أحد أصدقاء البياتي: (لم يكن عبدالوهاب يومئذ متحدثاً كبيراً كما رأيته بعد ذلك، كان، في تلك الأمسيات، يسكن إلى نفسه جالساً في زاوية من المائدة يستمع إلينا باهتمام، كانت لديه بالتأكيد أفكار صامتة، كان يغذيها في ذهنه وقلبه بما يصله من أحاديث، وحين كان يتدخل بكلمة أو سؤال، كنا نكتشف أنه كان معنا على الدوام). ويؤكد البياتي: (منذ صرختي الأولى وأنا في يد القابلة، شعرت برماح النور تطعن عيني، وبريح صرصر عاتية تهبُ على المدينة التي وُلِدتُ فيها. أحسست عند ذاك بأنني في اللا مكان واللا زمان، أو أنني جئت قبل البداية أو النهاية. منذ طفولتي أميل للعزلة، وألوذ بالحدائق والغابات. كانت قراءاتي تقتصر على الكتب الدينية التي تتناول التصوف، مثل كتابات ابن عربي والشبلي والحلاّج والشيخ عبدالقادر الكيلاني).

كان البياتي أشهر من حمل لقب الشاعر المنفي بجدارة، هكذا هي حال معظم المثقفين العراقيين الذين ارتحلوا من وطنهم إلى المنافي البعيدة، وأصبحوا في صميم حياتهم وفي صميم وجودهم، حيث كان العراقيون في المنافي يبحثون عن عراق حضاري، من أجل تطلعات كبيرة وأحلام رائعة ودروب صغيرة في الجديد الذي يريدونه، يحملون كل ذلك معهم من مقهى إلى مقهى، ومن غرفة ضيقة لأخرى أكثر ضيقاً. ربما ذلك جعل الحزن عادة عراقية دائمة، حيث مازال حزن الموال العراقي كافياً هو أيضاً لندب الأحوال ما بين دجلة والفرات.. حيث سئم العراقيون الرحيل في الأمكنة، وعبر الأزمنة السوداء التي لم تترك لهم حرية الإبداع والعيش في وطنهم الذي مازال جريحاً هو الآخر كحال أبنائه.

إنّ البياتي لم يتورع في كثير من أحاديثه الصحافية عن إعلان نفسه أول من كتب القصيدة العربية الحديثة على الإطلاق، مستفيداً من علاقاته الواسعة بعدد كبير من النقاد العرب، حيث عمل في الصحافة والتعليم لكنه فضّل الهجرة والتنقل في بلدان العالم، وفي خضم تنقلاته ظهر تفاعله مع المكان جلياً، ويبدو ذلك في عدد من دواوينه،

أصدر مجموعته الشعرية الأولى عام (١٩٥٠) وظل مستلهماً الأسطورة ومستنطقاً التراث العربي شعرياً وموسيقياً

عاش في المنافي متطلعاً إلى عراق حضاري بحجم أحلام العراقيين


ناظم حكمت


محمد الماغوط


نازك الملائكة


السياب

خصوصاً أثناء إقامته في إسبانيا، حيث كان لـ(أراغون، وإيلوار) حضور في بعض قصائده.

كان البياتي يرتاد مكتبة كبيرة تقع على امتداد شارع الكيلاني الذي يتصل بشارع الرشيد، حيث (مسجد الخلاني)، وكان الكاتب القصصي العراقي الراحل غائب طعمة فرمان هو من أهدى البياتي إليها، حيث كانت بغداد منتصف الأربعينيات مكاناً صغيراً شبيهاً وبعيداً عن مراكز الثقافة الأوروبية، أشخاص قليلون في بغداد كان بإمكانهم التمتع بالقراءة بلغات أجنبية، ذلك أن تلك اللغات كانت لغات التجارة والصيرفة. كان البياتي ينشر قصائده في مجلة (الثقافة) القاهرية ومجلة (الآداب) اللبنانية، مابين (١٩٥٠– ١٩٥٣) وهو يقيم في بغداد. وكانت هناك لقاءات بين البياتي وبعض الشعراء، منهم ناظم حكمت في بيته أو في أحد المقاهي. كان لليل القاهرة أثر في نفسية البياتي، حيث كان يتجول في المقاهي القاهرية في الصباح يجلس في مقهى (ريش) أو (لاباس)، وفي المساء يعود إلى مقهى (الفيشاوي) في حي الحسين فيسهر حتى ساعات الفجر، ومن ثم يعود إلى بيته مع ثلة من الأصدقاء مشياً على الأقدام.

يعدُّ البياتي شاعراً مؤسساً في حركة الشعر المعاصر التي تعرف بـ(الحداثة الشعرية) اليوم، ويمتاز شعره بالنزوع نحو عالمية معاصرة متأتية من حياته الموزعة في عواصم متعددة وعلاقاته الواسعة مع أدباء وشعراء العالم الكبار، مثل الشاعر التركي ناظم حكمت والشاعر الإسباني رفائيل ألبرتي والشاعر الروسي يفتشنكو، وعربياً(عراقياً) يُعتبر البياتي أحد رواد الشعر العربي الحديث الذي انطلقت ثورته في أواخر الأربعينيات بفضل كلٍّ من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري. حيث كان البياتي أول الواصلين بعد نازك الملائكة التي ارتادت الشكل الشعري الجديد الذي أُطلق عليه الشكل الحر في مجموعتها الشعرية الأولى الصادرة عام (١٩٤٨). أمّا البياتي؛ فسرعان ما التحق بهذه الثورة وأصدر مجموعته الأولى (ملائكة وشياطين) عام (١٩٥٠) وأتبعها في عام (١٩٥٤) بديوانه الثاني (أباريق مهشمة)، ثم توالت أعماله الشعرية (عشرون قصيدة من برلين) ١٩٥٩،(كلمات لا تموت) ١٩٦٠،(الذي يأتي ولا يأتي) ١٩٦٦،(عيون الكلاب الميتة) ١٩٦٩، (قمر شيراز) ١٩٧٥، وأنهى إنتاجه الشعري الرصين بديوان (كتاب المراثي) ١٩٩٥.

في الواقع، حينما نشر البياتي ديوانه الأول (ملائكة وشياطين)، لم يكن أكثر من شاعر رومانسي، متأثر إلى حد كبير بالأخطل الصغير وببعض الشعراء المهجريين.. في حين تأثر السياب ونازك الملائكة بالشعراء المصريين: علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل)، ولهذا التأثر دلالة خاصة، لأنه يدلل على جبلة هؤلاء الشعراء، وما سيؤولون إليه في المستقبل. يتبين لنا بأن البياتي شاعر ديوان أكثر منه شاعر بيت، حيث يتضح ذلك في قصيدة (سوق القرية). عموماً نرى أن جذور الشعر الاجتماعي في العراق ضاربة في القدم، بيد أنه شاع منذ عشرينيات القرن الماضي من خلال الرصافي (المطلقة) و(اليتيم في العيد)، لكن البياتي اختلف عن كل من سبقه، وقد يكون متأثراً إلى حدٍ ما بقصيدة (في السوق القديم) للسياب، حيث يقول:

الشمس، الحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول بالأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ؛

(في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود)

وسأشتري هذا الحذاء

وصياح ديك فر من قفص.. إلخ.

كما نلاحظ أن الرابط بين دواوين البياتي الشعرية عموماً هو الأسطورة واستنطاق التراث العربي شعرياً وموسيقياً أيضاً. حيث استلهم البياتي الأسطورة اليونانية، كغيره من الشعراء العرب الحديثين، لكنه عبر أيضاً عن نزعة لاستلهام الصوت الإبداعي في التراث الإسلامي.. وانطلاقاً من هذا البحث نضج البياتي نظرته إلى العالم، وبدا شعره يميل إلى شيء من بحث المتصوفة.

دخل البياتي في صراع مع مجايليه من الشعراء، حيث

خاض من خلال مجلة (الآداب) معركة شعرية وفكرية مع أصحاب مجلة (شعر) لانتمائه العربي

بدأ في ديوانه الأول رومانسياً متأثراً بشعراء المهجر



عبدالوهاب البياتي

كان الصراع الأبرز بين شعراء مجلة (شعر) وقطبها البارز يوسف الخال، وأدونيس، والشاعر والروائي السوري محمد الماغوط، بينما البياتي الذي كان عضواً في مجلة (الآداب) ينتمي إلى المدرسة القومية العربية، وقد كان الصراع والتناحر أيديولوجياً أكثر منه شعرياً بين المدرستين إنْ صحَّ القول. وكان الشاعر العراقي السيّاب هو الآخر قد دخل على خط الصراع مع البياتي عقب نشر الأخير ديوان (أباريق مهشمة)، حيث بدأت الحرب المؤجلة بين البياتي والسيّاب، فقد اعتبر النقاد (أباريق مهشمة) البداية الحقيقية للشعر العربي الحديث. والتي كتبها في جو أقرب إلى السجن أو المنفى، حيث كان مدرساً في مدرسة بمدينة الرمادي على أطراف الصحراء، والتي كان يُنفى إليها السياسيون، ويصف البياتي تلك الأجواء بقوله: (وهناك عانيت نفس محنة هؤلاء وعشت مناخهم، وقد أطلق عليها الكاتب العراقي غائب طعمة فرمان: المنفى الكبير أو السجن الكبير). وكان الأديب العراقي حميد المطبعي هو من نشر قصائد البياتي في مجلة (الكلمة) لتمر عبر حواجز الرقابة العراقية الحديدية تحت اسم مستعار (عبدالوهاب أحمد). ولم يكن السيّاب وحده الذي أعلن الحرب، بل وقف إلى جانبه بعض الشعراء الأقل موهبة ومكانة.

نقع أحياناً بخطأ فادح فنتصور أننا في المنفى، لأنَّ الإنسان منذ ولادته يولد منفياً، ويعيش منفياً ويموت منفياً، هل كان البياتي يعلم أن الزمن لن يكون منصفاً له بعد رحيله كما أنصفه في حياته؟ نقرأ في مقدمة ديوانه هذا البيت الذي يشبه النبوءة: (اليوم قمرٌ وغداً في الصقيع/ تطمر ريح الليل ديواني). برحيل البياتي يكون قد أسدل الستار تماماً على مرحلة مهمة في تاريخ الحداثة الشعرية، برحيل آخر أقطابها.

عبدالوهاب البياتي سيظل أنموذجاً للحداثة الشعرية على مستوى الوطن العربي، ورمزاً مهماً من رموزها، حيث جسدَ مكانته على نحو بالغ الخصوصية والأهمية، بصرف النظر عن إشكالية مواقفه وآرائه.

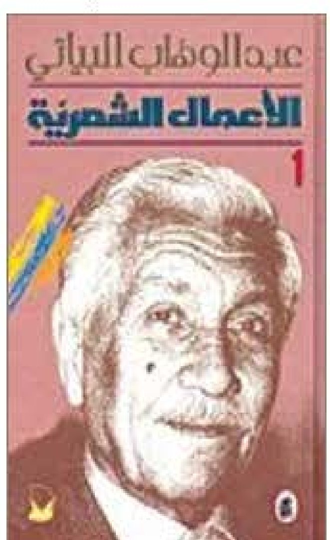
رحل عبدالوهاب البياتي في شهر آب/ أغسطس (١٩٩٩) منهياً بذلك حالة المنفى والتنقل في حياته، لينتقل إلى منفى آخر في مماته، حيث دُفن في دمشق إلى جانب قبر محيي الدين بن عربي، بعد ثلاثة وسبعين عاماً قضى منها خمسة وثلاثين عاماً في المنافي، كانت دمشق آخرها.

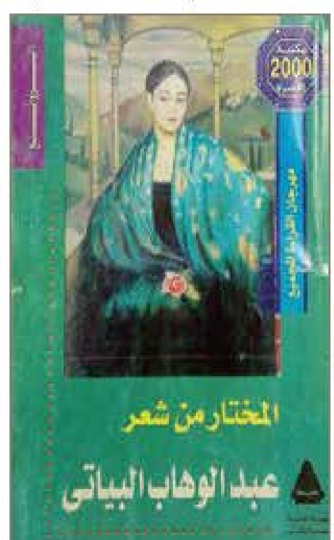


مقهى ريش في القاهرة


نهر دجلة بغداد

رحل عام (١٩٩٩) ودفنَ إلى جوار محيي الدين بن عربي في دمشق منهياً منافيه





من مؤلفات عبدالوهاب البياتي



سلوى عباس

هربت من المعاناة إلى الكتابة

أليس مونرو

ترسم من ذاكرتها عوالم على الورق

أول كاتبة كندية تفوز بجائزة نوبل للآداب لمهارتها في صياغة الأفكار قصصياً

أجمل الفترات في الكتابة؛ حين تتلقى الفكرة وتواجهها واضحة.. ليس في المسألة شيء يشبه الروح، إنما لبّ المسألة شيء لا يمكن وصفه بكلمة، وتصطدم بها كما لو أنها كانت دائماً هناك تحوم في رأسك، ولاتزال كخرافة بلا قالب ولا معالم.. شيء فقط يمكن أن يأخذ طريقه إلى الحياة كنوع من حياة عامة حين تلفه الكلمات. هكذا تنظر أليس مونرو إلى الكتابة التي امتدت سفوحها واسعة أمامها، لتنسج بمدادها العابق بالقرنفل من كل حدث حكاية، وفي هذه الحكايات كلها كانت سيدة القصة القصيرة التي انتهكت قوانين تشكيلها، ولم تطع القواعد التي تقوم عليها الخطوات التقليدية في الكتابة، كما لم تفكر في شكل محدد لها، بقدر ما فكرت بمضمون القصة، حفرت عبر كتاباتها العادي في (اللاعادي)، وحرّفت مسار الأحداث المتوقع دوماً بفعل جنوني، تقوم به إحدى شخصيات قصصها التي تبدأ من النهاية وتنتهي في الوسط، ولطالما وُصفت بأنها تتمتع بمرونة عجيبة، وبدفء وعمق كبيرين في نثرها، فقد استطاعت أن تحقق في ثلاثين صفحة من القصص، ما يعجز بعض الكتاب عن إنجازه في روايات كاملة.

أخلصت مونرو للقصة القصيرة طوال مسيرتها الكتابية الممتدة إلى ما يزيد على نصف قرن، حافظت على إصرارها الكبير ودوافعها القوية في تحقيق ذاتها كأديبة تؤمن بالبيئة التي تعيش فيها (مصدر إلهام أساسي لها)، وبحثت في التفاصيل الصغيرة من سلوكيات وهيئات وأشكال وشخصيات، وكوّنت في ذاكرتها عوالم متكاملة نقلتها إلى الورق.

ولدت مونرو عام (١٩٣١) في وينغهام غربي مقاطعة إنتاريو بكندا، والدها روبرت إريك ليدلو صاحب مزرعة، ووالدتها مدرّسة، وما إن بلغت سن المراهقة حتى قررت أن تصبح كاتبة، ولم تخن قرارها هذا برغم ما واجهت من صعاب في مطلع مسارها. تسرد مونرو حياة الفتيات والنساء، وكأنها تدلي على الورق ما عانته من علاقة صعبة مع والدتها، التي تقول عنها: (رغبت أمي في أن أسطع بطريقة لم أكن حاضرة لها)، مرض أمها الذي أصيبت به، عندما كانت في العاشرة من عمرها بنوع غير عادي من مرض باركنسون، جعلها تهرب إلى الكتب، علّ شيئاً من سحرها يتسلل إلى حياتها، لكن معاناة أخرى تسللت إليها أيضاً لتزيد من مأساتها، وهي الوحدة في المدرسة، فعجزت عن تكوين صداقات، وبدأت وهي تسير في طريق مدرستها الطويل،

بابتكار القصص التي منحتها فرصة لبلورة أفكارها على الورق، حيث جعلت نهايات القصص التي قرأتها مختلفة، مثل (حورية البحر) للكاتب الدانماركي هانز كريستيان أندرسن، وحولتها إلى إنسانة تحظى بحب الأمير لكنه لا يعشقها فتموت.

بقيت مونرو تكتب سراً وترسل المخطوطات إلى الناشرين، لتُرفض وتعاد إليها.. (١٥) عاماً تكتب وتُرفض إلى أن جلست في السابعة والثلاثين في مكتبة زوجها، وكتبت من دون هاجس هذه المرة، وأحسّت بأنها تقوم بمهمة في عالم حقيقي. حمل البريد ست نسخ من مجموعتها الأولى، فذُعرت وخبأتها في الخزانة تحت الدرج، كان عليها الانتظار أسبوعاً، لتجد الجرأة على قراءة كتابها وتنتهي راضية وتصبح كاتبة رسمياً. نشرت مجموعتها الأولى (رقصات الظلال السعيدة)، تلتها (سلام أوتركت) التي كتبتها بعد وفاة والدتها و(أقمار جوبير) و(تطور الحب) و(صديق طفولتي) و(الأسرار المفتوحة)، وأخيراً (الحياة العزيزة) عام (٢٠١٢) التي قالت إنها ستكون آخر أعمالها.

تدور معظم قصصها في مدن صغيرة، ولم يكن مستغرباً منها أن تحوّل بلدتها إلى عالم قصصي كامل، ليس ثمة تفصيل، لا مكان له في أدب مونرو، ولم يكن النَّفَس القصير في قصصها عائقاً أمام رسم ملامح عالم روائيّ حافل. هي ترى أن الأشياء الكبرى مثل الشرور التي تحدث في العالم، لها صلة مباشرة بالشرور، التي تحدث حول طاولة عشاء، وبأنّ القصة الطويلة- نوعها المفضّل في الكتابة- أفضل وسيلة في التعبير عن هذه الصلات، لأنّ الأمر المهم هو: (كيف حدثت الأمور وليس ما الذي سيحدث)، كما يتوقّع القرّاء من أي عملٍ أدبي.

تتمتع شخصية كاتبتنا بالتواضع والفهم الدقيق، والإدراك الحصيف للواقع مع خيالٍ خصبٍ، عملت على تنميته منذ طفولتها. تستند قصصها إلى لحظة تجلٍّ وكشف مفاجئ، ثم تمضي القصة بتفاصيل موجزة ودقيقة وملهمة، حيث تقتصر على عقدة واحدة، ثم انعطافة مفاجئة في الحدث الخارجي أو الداخلي، ولكن الأحداث لديها تتعدد وتلتف لتغيّر خيوط العقدة، وغالباً ما تكون الحبكة في أعمالها الأولى عن فتاةٍ وصلت سن البلوغ وبدأت رحلة معاناتها مع العائلة والبلدة الصغيرة التي تحدّ من أحلامها.. بعدها صارت مونرو أكثر ميلاً في شخصياتها إلى البطلات/النساء الناضجات، وعادةً ما تقارن بمواطنتها مارغريت آتوود الأكثر جرأة، لكن هدوء شخصية مونرو المنعكس على أدبها، جعل الكثير من النقّاد يصفون أدبها بأنه (عن النساء ولهنّ).

> **تهتم بالتفاصيل الدقيقة لحياة شخصياتها والعلاقات التي تجمعهم**

في عام (٢٠١٣)، حازت مونرو جائزة نوبل، بعد عقود من التجاهل، وبعد أن صارت مجموعاتها القصصية مثل الشهب الملتهبة، فكانت أول كاتبة كندية تفوز بالجائزة، حيث توصف بـ(معلّمة القصة القصيرة وسيدة التفاصيل) لما تميزت به من مهارة في صياغة الأقصوصة، التي تطعّمها بأسلوب واضح وواقعية نفسية، فقد حرصت على تفريغ الأفكار، التي تحوم في رأسها على هيئة قصص تميزت بها، وجعلتها تفوز بجائزة (مان بوكر العالمية) عام (٢٠٠٩) من بين أربعة عشر كاتباً عالمياً.

قد تبدو كتابتها بسيطة، لكنها البساطة المثالية التي تستغرق إجادتها سنين ومسوَّدات كثيرة، فهي المتميزة بوجود راوٍ يوضح معنى الأحداث، ما جعل الأديبة الأمريكية من أصل روسي سينثيا أوزيك، تقول إنها (تشيخوف العصر الحديث) لقدرتها على خلق حياة كاملة على صفحة واحدة، ولأنها عرفت كيف تدخل إلى خفايا القلب الإنساني، لترسم لنا تماسه مع شرط وجوده، فقصصها تمنح عمقاً وحكمة ودقة.. وقراءة عمل لأليس مونرو تعلمنا شيئاً جديداً في كل مرة، شيئاً لم يخطر في بالنا من قبل.

> **وصفتها الأديبة سينثيا أوزيك بأنها تشيخوف القصة القصيرة الحديثة**



رحّالة زاده الحرف والخيال

د. محمد المنسي قنديل

مفتون بالبحث في المكان والزمان والحلم



د. بهيجة إدلبي

من الطب النفسي الذي يستكشف خفايا النفس الإنسانية، إلى الكشف الإبداعي الذي يختبر طاقة اللغة في تحليل النفس، وتأويل أسرارها وأحلامها ورؤاها، تفرّد بأسلوبه وكشوفاته في كافة الحقول الإبداعية التي اختبر تجربته فيها، سواء في القصة القصيرة أو الرواية أو أدب الأطفال، وحتى في حقل الصحافة الذي كان مختبراً آخر لاستكشاف الأمكنة والأزمنة، والكائنات، عبر أسفاره التي فتحت ذهنه على العالم كما يقول، وجعلته ينظر للحياة كلها بأفق منفتح يستجيب للثقافات والأنماط المتغيرة.

الكتابة لديه فعل من أفعال الحياة، فكانت دائماً لعبته المفضلة، ابتعد عن ألعاب الأطفال ليجد طريقه إلى مكتبة البلدية التي فتحت أمامه العالم السحري، ليبدأ عشقه للكتابة متوازياً مع حبه للقراءة، وبرغم أنه اختبر الكتابة بأجناسها المختلفة، فقد بقيت الرواية هي الفن الأقرب إلى ذاته، (لا أشعر بأنني أكتب إلا إذا كانت الرواية) وبالتالي هي الأكثر استجابة لأسئلته، واستقرائه للعلاقة بين الكائن والمكان، في رحلة البحث التي لا تنتهي عن هوية الذات، في عالم يزداد كل يوم جدلاً وقلقاً، وغموضاً.

رحالة، زاده الحرف والخيال، يكتشف عوالمه، وشخصياته، أو يبتكرها، بدهشة طفل، فهو يرى أن (كل رواية هي شخصية في مكان، ومثلما يهتم الكاتب برسم شخصياته، عليه أن يهتم بتضاريس المكان الذي تتجول فيه هذه الشخصيات، لا توجد مدينة واقعية محددة، ولكن كل كاتب يصنع مدينته الخاصة، يضع فيها معالم من كل المدن التي عاش بها أو مر بها).

يصدم الواقع بكل معطياته ليحاكمه في محكمة الذات، ومحكمة التاريخ، بلغة مفتوحة على وعي القارئ بإيقاعاته المختلفة، ومستوياته المتفاوتة. فهو لا يوسع فجوة التوتر بين القارئ ونصه، لأن هدفه أن يكون واضحاً ومتاحاً، ليزيح أي حاجز بين القارئ والنص.

ويختبر في رواياته الواقع واللحظة التاريخية، عبر مرآتين متقابلتين في الذات، لتكون الرواية شهادته على عصره، تعبر عن المدى الذي يطمح إليه خياله، أو ما يطلق عليه المتخيل الروائي.

د. محمد المنسي قنديل، الذي كسرت روحه الهزيمة، وحطمت أحلامه على صخرة الواقع المنكسر، فعاد للتاريخ بحثاً عن أجوبة عن السؤال الملح: هل نحن شعب محكوم عليه بالهزيمة؟ شأنه شأن المبدعين في حقول الإبداع المختلفة، شعراً وقصة ورواية، الذين واجهوا هذا السؤال أمام مرايا الذات المتصدعة، إلا أن الرواية كانت أكثر استجابة لهذا الاختبار، سواء لدى جيل الستينيات، أو السبعينيات، أو الأجيال التالية، عبر تجارب، وأساليب، ورؤى متفاوتة، استجابة لحجم الأسئلة في ذات هذا المبدع أو ذاك، واستجابة لمدى عمق التجربة الإبداعية والجمالية في استجابة الفن لصدمة الواقع.

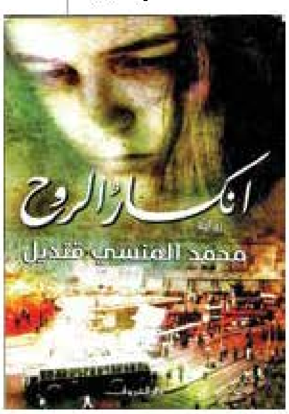
وبانكسار الروح ينكسر كل شيء، ينكسر الحرف والكلمة والمعنى، ينكسر الكائن والمكان والزمان، ينكسر الحاضر، والحلم، ويصبح المستقبل غائماً لا ملامح له، لتنهض الأسئلة التي تقلق الصمت، وتختبر التجربة في مختبر التاريخ، ليس هروباً من وطأة الانكسار، ولا عزلة عن الواقع، وإنما استدراجاً لمختبر التاريخ المفتوح على التأويل، بحثاً عن أجوبة لأسئلة الذات المقلقة، في الهوية والمصير والكينونة والوجود.

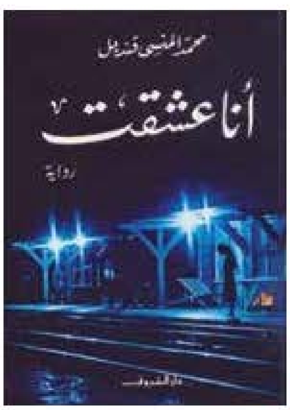
لم يكن التجريب همّاً من همومه، إلا أنه كان يستفيد من منجزاته على صعيد اللغة والشكل، كما يقول، حيث كان حريصاً على استكشاف جغرافيا جديدة للرواية وتوسيع «قَرْشة» الرواية العربية بحيث تشمل مناطق أخرى أخذاً بنصيحة نجيب محفوظ له ولجيله، ما عمّق بحثه عن تلك الفضاءات الجديدة عبر رؤية تجريبية في الموضوعات والأساليب والتقنيات، حيث اختبر أسلوب المونولوج الطويل، استجابة للتدفق الشعوري، في الكشف عن أعماق الشخصيات، في تجربته الأولى (انكسار الروح) التي شهدت في لحظة انكسار الحلم، ورغم استجابتها لجوانب من السيرة الذاتية كتجربةٍ أولى، فإنها كما يقول كانت تمثل عبر بطلتها فاطمة، جيلاً كسرت الهزيمة أحلامه، فانكسرت روحه، ليستكشف في روايته (قمر على سمرقند) جغرافية جديدة، متوسلاً أسلوب تعدد الحكايات في رحلة تستكشف المكان، وتاريخه وأساطيره، وكائناته، مستجيبة لسؤال الهوية والمصير الإنساني. لتكون روايته (يوم غائم في البر الغربي) رواية أمكنة حيث كتبت عن أسماء المدن المصرية، للكشف عن فترة تاريخية حساسة جداً في تاريخ مصر بداية القرن (١٩)، في بلد يحاول أن يبحث عن هويته في كل مكان، ليتجه في رواية (أنا عشقت) إلى رواية الشخصيات، حيث كل شخصية تحكي همومها فتصنع نوعاً من الرؤى المتوازية، التي تضع القارئ في مساحة تشاركية في استكشاف الأحداث ورؤى الشخصيات. لتأتي (كتيبة سوداء) كشفاً عن مرحلة معتمة من التاريخ المصري، مستجيبة لإيقاعية التاريخ حسب سنوات الحرب الأربع التي قضتها الكتيبة المصرية في المكسيك، زمن الخديوي سعيد باشا، الذي قرر إرسال كتيبة (أورطة) المؤلفة من ثلاثمئة رجل أسود للمحاربة في المكسيك تحت لواء الجيش الفرنسي في العام (١٨٦٣).

في كل رواية من روايات قنديل، إيقاع مختلف، سواء على مستوى الموضوع، أو على مستوى اللغة، أو على مستوى الشخصيات، أو على مستوى التقنيات، لأنه مشغول بإنتاج المختلف، والمخالف للمألوف. فكانت رحلته مفتونة بالبحث في التاريخ، في المكان، في الزمان، في الذات عن كينونة الحلم، وعن حلم الإنسان العربي، ففي كل رواية من رواياته شغف في تقليب صفحات التاريخ عبر عصوره المختلفة، عبر إشراقاته وزواياه المعتمة، ليكشف عمّا توارى خلف عتمة الزمن، فيمنحه فرصة للحياة.

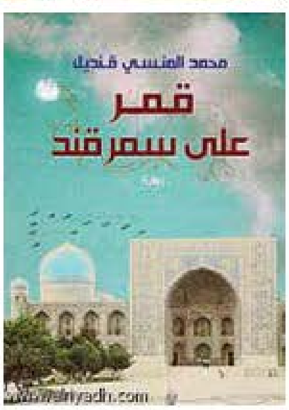
يختبر في رواياته الواقع واللحظة والتاريخ عبر الذات ليكون شهادته على عصره

يستدرج التاريخ المفتوح على التأويل بحثاً عن أجوبة لأسئلة الذات المقلقة









من مؤلفاته



حزامة حبايب

وجودهن في حياة المبدعين

الملهمات ظاهرة إنسانية

على مدى الأزمنة بشتى أمزجتها ومناخاتها، دخلت (ريبرتوار) البشرية الأدبي والفني بكل صيغه، نساءٌ من طراز خاص؛ احتللن مكانةً أثيرةً في الوجدان الجمعي النخبوي والشعبي بوصفهن (محرِّضاتٍ) للخلق الإبداعي، محفِّزاتٍ عليه، حاضناتٍ له، وقد توهّجن في حياتهن، كما في عِشْقهن، بحيث إن وجودهن الذي تقاطع مع حالةٍ إبداعيةٍ ما في ظرف تاريخي ما، وفي سياق إنساني وعاطفي بعينه، يُنسبُ له الفضل في إلهام أعمال أدبية وفنية بوصفهن أساس الإيحاء في الذات المُلْهَمة، أو كونهن (موديلات) في لوحات خالدة، أو حتى مجرّد كيانات عذبة، وأحياناً معذِّبة، تطوِّق الكاتب أو الفنان، مستحِثّةً قريحة صنع الجمال في كل المناحي. ولا نبالغ في القول إن أعمالاً عدّة لأدباء وفنانين عظام (حرّضتها) هؤلاء النسوة الآسرات، أو كنّ وراءها أو سبباً لها، على نحو مباشر أو غير مباشر، شكّلت (ثورة) بحد ذاتها أو اجترحت رؤيةً في الفكر الإنساني والثقافي العام، أو صنعت نزعةً في المخيِّلة النثرية والسردية والفنية.

هؤلاء النساء من (الملهمات) محطّ انشغاف الآخر بهن؛ من مشعلات الفكر، سائسات الأرواح التائهة، يقُدنها من أيديها إلى ضفاف البيان. هؤلاء النساء حتى وإن لم يقمن بشيء سوى أن (يوجَدْن) وأن (يُعشَقْن)، متغلغلات بسطوة حضورهن في حياة كاتب أو فنان أو رسام، فإنهنّ يُنجِزْن.

وهكذا عرفنا إلزا الفاتنة، الكاتبة الروسية الفرنسية، التي توارت مآثرها الأدبية خلف لقب الملهِمة لأحد أعظم شعراء عصره الفرنسي لويس أراغون، وكاميل كلوديل النحاتة الفرنسية، التي عملت مع النحات الأشهر أوغست رودان، وكانت ملهمته في العديد من المنحوتات التي صاغها على هيئتها، ودورا مار الشاعرة والمصورة الفرنسية، ملهمة الرسام الإسباني بابلو بيكاسو، ومصممة الأزياء إيميلي لويز فلوغه، ملهمة الرسام النمساوي غوستاف كليمت، التي صورها في العديد من لوحاته، والممثلة وعارضة الأزياء إيدي سيجويك، ملهمة الفنان الأمريكي رائد حركة (فن البوب) آندي وارهول. وقبل هؤلاء عرفنا الرسامة فيكتورين موران، ملهمة الرسام الفرنسي إدوار مانيه، أحد رواد المدرسة الانطباعية في القرن التاسع عشر، حيث حظيت موران بمكانة أثيرة لديه كموديل في عدد لافت من أعماله.

وطبعاً، هناك الروسية الفاتنة غالا، ملهمة الملهمات التي لا مثيل لها، فاستحوذت على قلب وخيال وريشة الرسام الإسباني سلفادور دالي قبل أن تتزوجه، متحولة إلى (عجينة) خام اشتغل عليها في عدد كبير من لوحاته؛ كما ألهمت الشاعر الفرنسي بول إيلوار، والرسام والنحات الألماني ماكس إيرنست، والكاتب والشاعر الفرنسي أندريه بريتون. إلى ذلك؛ يحفل أدبنا العربي عبر العصور بمنتج إبداعي تقف وراءه (ملهمات) تدثّرن بغلالات الخفر أو التواري، وبعضهن ظللن مجرد أسماء أُلحقت بأسماء شعرائها ومبدعيها، فاقتصر الوهج على (الرجال)، واستحالت أسماء المهلمات الحبيبات أساطير أو حكايات تحاذي الخرافة، ذلك أن هؤلاء النسوة إنما بقين أسيرات النص، ولم يُعرفن قلباً وروحاً، فسمعنا صوت (القيسين) (قيس بن الملوح وقيس بن ذريح) ولم نسمع صوت ليلى أو لبنى.

لكن أدبنا العربي لا يخلو من استثناءات متوهجة لنساء عربيات طغى وجودهن وصوتهن في حياة محبيهن وبقوة، ولعلنا نستدعي التجربة الفريدة للشاعرة الأندلسية ولادة بنت المستكفي،

كات ستيفنس قبل أن يشهر إسلامه ويحمل اسم يوسف إسلام استلهم أغنيته الشهيرة (ليدي داربانفيل) من فتاة تدعى باتي

ملهمة الشاعر ابن زيدون، وفي الزمن الحديث لربما نتمنى أن نطّلع على السيرة الغنية للشاعرة العراقية الجميلة لميعة عباس عمارة، التي ألهمت العديد من الشعراء والفنانين؛ أشهرهم الشاعر بدر شاكر السياب والنحات والرسام العراقي جواد سليم الذي رسم لوحة لها، يقال إن الأديب الراحل جبرا إبراهيم جبرا اشتراها منه.

وطبعاً لا يمكن لسيرة الملهمات أن تتجاوز الأديبة اللبنانية الفلسطينية مي زيادة، التي فتنت نخبة من ألمع أدباء عصرها، واستدرت منهم أجمل ما يقال في امرأة من كلام، وإن مال قلبها لجبران خليل جبران ولعباس محمود العقاد.

ولعمالقة الموسيقا العالمية نصيبهم من الملهمات، إذ يقال إن الموسيقار بيتهوفن، كان سريع الافتتان بالجميلات، من بينهن الكونتيسة النمساوية جوليتا غويتشاردي، التي كانت تتلقى دروساً في البيانو على يده، حيث ألهمته في كتابة واحدة من أجمل معزوفاته المعروفة بـ(سوناتا ضوء القمر) والتي أهداها لها. ولم يضاهِ بيتهوفن في الولع سوى شوبان، الذي هام بالروائية الفرنسية جورج صاند، قبل أن تصبح ملهمته الأولى. وحين وقعت عينا الموسيقار الفرنسي هيكتور بيرليوز على الممثلة الإيرلندية الإنجليزية هارييت سميثسون، نجمة المسرح الشكسبيري في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ألهمته في إبداع (السيمفونية الخيالية) التي تعدّ واحدة من أجمل ما قدم للمكتبة الموسيقية الخالدة.

اللافت أن معظم الدراسات التي استقصت دور (الملهمات) في حياة المبدعين؛ غالباً ما تأخذ مساراً انتقائياً نخبوياً، يميل إلى التعظيم من شأن النساء في حياة الأدباء والرسامين والموسيقيين العظام، مع تجاهل فن جميل وأصيل وإنساني لا يقل إبداعاً: الأغاني. ولعل ما يُكسب الأغنية ميزة، خلافاً لأشكال الإبداع الأخرى، أنها تتمتع بشحنة عاطفية بارزة، أكثر من الشعر (الجاف) أو (الحاف)، وبالتأكيد أكثر من المنحوتات واللوحات حبيسة المتاحف. أما الميزة الأهم للأغنيات، خاصة الشعبية، فهي قابليتها للانتشار السريع وقدرتها على استدعاء ذكرياتنا والتماهي معها عاطفياً، ما يجعل أي حكاية وراءها تكتسب قيمة من نوع خاص، خاصة إذا كانت الأغنية وراءها (ملهمة) مسؤولة عن حب عظيم أو فقد مؤلم.

يصعب حصر الإرث الغنائي الإنساني، الذي تقف وراءه (ملهمات) كان لوجودهن وقع خاص في حياة فنانين من الهشاشة والاستعداد الكبير للبوح والشجن، بحيث صدحت كلماتهم المغنّاة بـأرق المشاعر. إذا تصفّحنا المكتبة الغنائية العربية، لا يمكن إلا أن نتوقف عند الإرث الغنائي الرفيع الذي صنعه الشاعر أحمد رامي من أجل صوت أم كلثوم، هو الذي أُغرم بها من طرف واحد، واكتفى بهذا الغرام لسنوات، قانعاً بصدّها له دون أن تنطفئ مشاعره نحوها، واضعاً كل ما في قلبه في أجمل الأغاني التي شدت بها، وظلت أم كلثوم ملهمته الأولى والأخيرة، التي يُقال إنها كانت تعي سطوة تأثيرها في رامي ومقدار حبه له، فآثرت أن تكون قريبةً منه، كي تبقى مصدر إلهام لشعريته النابضة بهواها، مطروبة بحبه وبكلماته، دون أن تشاطره عاطفته.

> أسماء نسوية كان لها الفضل في إلهام أعمال أدبية وفنية خالدة

وإذا كان غناؤنا العربي، في المجمل، يتعفّف من الإشارة الصريحة إلى الحبيبة، فلنا في الغناء الغربي نماذج أكثر إقداماً وتهوراً. وثمة أغنيات اقترنت بنساء صريحات، صرن بسببها حديث الملأ، وإن لم يكن ذلك، على الرغم من تخليدهن، بالأمر السار دائماً. ففي العام (١٩٧٠)، كتب نجم الغناء البريطاني يومها كات ستيفنس (قبل أن يشهر إسلامه ويحمل اسم يوسف إسلام) واحدة من أجمل أغنيات تلك الحقبة، بعنوان (ليدي داربانفيل).. الأغنية اسماً ومضموناً تدور حول فتاة أمريكية تدعى باتي داربانفيل، كان ستيفنس قد التقاها في لندن في أواخر الستينيات، وسرعان ما تطورت مشاعره تجاهها وأراد أن يمضي بالعلاقة نحو خطوة أكثر جدية، لكن باتي كانت تركز على عملها أكثر، مضطرة لتركه والسفر فترات طويلة بين باريس ونيويورك. وفي إحدى السفرات، فوجئت (باتي) ببث أغنية بصوت ستيفنس عبر الأثير تحمل اسمها (ليدي داربانفيل)، كتب كلماتها بنفسه. لم تكن المشكلة في اسم الأغنية، بل في مضمونها الحزين والقاتم، فأدركت (باتي) التي بكت بمرارة يومها، أن علاقتها به انتهت. ومع هذا، لم تتمكن عارضة الأزياء التي امتهنت التمثيل لاحقاً، أن تخرج من أسر الأغنية، فخلال حياتها ومسيرتها ظلت تعرف دوماً بـ(ليدي داربانفيل) التي ألهمت واحدة من أجمل الأغنيات التي أثّرت في جيل بكامله.

> من الشهيرات عالمياً؛ إلزا وغالا.. وتأتي في المقدمة عربياً ولادة بنت المستكفي مع ليلى ولبنى

في النهاية، هذا هو سحر الإلهام والملهمات، حتى وإن تحوّل الهيام إلى مرارة.



كلماته دافئة يلونها صهيل الملاحم

بيير غرولكس:
الشِّعر زهور زرقاء مسقية بماء الورد


عزيزة رحموني

شاعر كندي أصمّ، يمشي في طريقه عصامياً، قريباً جداً من الحياة.. كلماته دافئة وحلوة في الوقت نفسه، ليس فيها صهيل الملاحم.. قصائده قصيرة كمرآة تعكس الألم والذاكرة.. الشعر بالنسبة إليه جزء لا يتجزأ من الحياة.. يدفعُ عطشَ الحياة إلى المراقبة الحرة للواقع. قبل أن أفتح سيلاً من الأسئلة معه، سألته عن سيرته فكان ردّه هادراً كشلال لا وقت لديه لِحَكّ رأسه.

- حدثنا عن سيرتك الحياتية والأدبية، كيف كانت البدايات؟

– سيرة؟ كلمة تخيفني عندما أنظر إلى خارطة الطريق.. هبطت على الأرض مثل نيزك يصطدم ببيئة معادية.. ولدتُ في الخمسينيات في عائلة تتكون من أم لها (٩) أطفال وأب له طفلان، فكنت طفلهما المشترك مع شقيق صغير. لقد وُلِدتُ في وقتٍ كان فيه العنف الجسدي واللفظي شائعاً منذ سن الخامسة أو السادسة اشتغلتُ في تسليم طلبات البقالة، لأن والدي يمتلك متجراً صغيراً، وإخوتي الأكبر يملكون محلات السوبر ماركت. كنتُ غير مقبول في المدرسة الرئيسية بسبب فرط نشاطي وصممي لأنني ولدت فاقداً السمع بنسبة ٣٥٪ وبشكل خاص لأنني كنت موهوباً جداً، ما كان يُغضب المُدَرّسين لأنني كنتُ أنجح دون دراسة. كانت المدرسة سجناً لي، وفقط عندما تركتُها، بدأتُ بالفعل في التعلم.

كنت مراهقاً عندما أتيحتْ لي الفرصة لارتياد وسط مدينة مونتريال بعد (L'Expo 67) مع ما خلفته من الإثارة وطرق جديدة للرؤية والانفتاح على العالم. ثم إنّ الموسيقا هي الشغف الذي سيتبعني طوال حياتي. كشخص بالغ: بدأت بالفعل العمل لحسابي في النقل بالشاحنات. ثم قمتُ، مع صديق، بإنشاء شركة خدمات أجهزة الغاز. بعد سنواتٍ قليلة، طُلب مني تقديم دورات في تكنولوجيا أجهزة الغاز. في نفس الوقت كنتُ مقاولاً في مجال التدفئة وحاصلاً على المهارات الخاصة بي كرصاص، ما سمح لي بتوسيع مجالات خبرتي وسمح لي بالعمل في جميع أنحاء كيبيك. عملتُ في هذه المجالات (٢٢) عاماً، ثم بدأتُ في عمل التجديدات السكنية، حيث طورتُ مهاراتي في النجارة، وصناعة الخزائن والتصميم الفني. كنت محظوظاً للغاية لأن لديّ عملاء وثقوا بي ومكّنوني من العمل حتى في باريس.

لقد عملت لأكثر من (٤٠) عاماً على جداول تتراوح بين (٩٠) و(١١٠) ساعات أسبوعياً، ما جعل أصدقائي يقولون إنني عشت ثلاث حيوات في حياة واحدة! لكن قبل كل شيء، كانت لدي فرصة هائلة للعمل في منازل الناس، ومشاركة خصوصياتهم لشهور.. لذلك استطعت أن أرى كيف يعيش الناس حقاً، لأنه بعد بضعة أيام كنتُ أصبحُ غير مرئي وجزءاً من الأثاث. هكذا تعلمتُ الكثير عن البشر. وأنا الآن متزوج منذ أكثر من ٤٠ سنة ولديّ ثلاثة أطفال.

أما عن الكتابة: فمنذ أن كنت صغيراً، طالما كنت أحمل هذه الرغبة الملحة للكتابة، لكنني لم أحصل على الوقت، فقد بدأت بالكتابة في سن (٦٠) ومنذ ذلك الحين أصبح لديّ شغف آخر.. إنني عصامي أعلم نفسي في كل شيء أفعله.

حياتي مكتوبة في قصائدي ونصوصي وفي كل حروفي. لم أحب أبداً أن أكون مُصنفاً باسم أو طبقة اجتماعية، لذلك أقول إنني سأبقى في جلدي بكل بساطة، وأن أكون ما أنا وليس ما أريد أن أكونه.

- بعد هذه التجربة، هل فُقِد الشاعر في هذا العالم المادي؟

– للأسف: أخشى ذلك.. أغلب الشعر زهور زرقاء مسقية بماء الورد، لأنه الأكثر استهلاكاً. في كل مجالات الحياة تقريباً، يختبئ معظم الناس وراء حاجز جمالي ويرفضون التأملات العميقة.. ذلك أحد الأعراض التي تعمّق الشعور بعدم الارتياح في مجتمعاتنا التي تعرف بأنها مريضة، لكنها تعتقد أن إظهار الأشياء الجميلة فقط يتبعه إعصار سحر غامض سيجعل العالم فجأة مكاناً رائعاً، حيث تختفي المصائب بشكل سحري.. ومن ناحية أخرى، نستشهد ببعض الشّعر الثوري والمثير للتفكير، لكننا لا نريد أن نتحدث عنه كثيراً أو نشاركه خوفاً من كسر الصورة أمام الأصدقاء. إضافة إلى أن الكثيرين لا يحرمون أنفسهم من مهاجمة الشاعر أو الشاعرة لتنبيهه إلى قدرة الكلمات على التشويش العاطفي، كنوع من الدفاع لتفادي النظر إلى العيوب الشخصية.

ثمّ إذا كان على الشاعر أو الشاعرة أن يعيش بكتابته، فعليه إعطاء الناس ما يريدونه في عالم الاستهلاك المادي الفائق. ثمّ، نحن الآن سبعة مليارات وستمئة مليون شخص على هذا الكوكب، ما يضاعف عدد المواهب في الشعر والصعوبة المتزايدة في إيجاد القارئ في بحر من الشعر.

- هل نستطيع القول إن عهد الشعر قد اختفى وسط ما يحيط بنا من مشكلات في هذا العالم المادي؟

– لا.. لا أظن: فعبر الأزمان كان الشعر ضرورياً وحاضراً دائماً في كل مكان، وخاصة في الأغنية.. يبدو أننا ننسى ذلك.. الشعر لن يموت أبداً لأنه كلما كان الوقت صعباً، كان الشعر حاضراً إذا أعطينا فرصة العيش للشعراء والشاعرات. فهل الشعر يحاول أن يتفقّه؟ الإجابة لا، فالشعر يأتي من روح المؤلفين.. وفي كل الأزمان كان الشّعر مُنفعلاً في كل التغيّرات، وفي معظم الوقت كان الشعراء والشاعرات في المقدمة وليس وراء المشكلات التي تحدق بالعالم..

- ما المسار أو العلامة التي يمكن للشاعر اتّباعها إن لم تكن الكلمة؟

– هناك بالفعل العديد من الطرق، بخلاف الكلمات التي يسافر عبرها الشّعر. الموسيقا واحدة من أكثر السُبل المطروقة ازدحاماً. ولكن أكثر من ذلك، الشّعر حالة وجود. قبل أربعين سنة من بدايتي في كتابة الشعر: كانوا ينادونني بـ(الشاعر)، سواء حين كنتُ أصنع قطعة أثاث، أو أبني منزلاً، أو حين أحلّ بعض المشكلات، كنت أقوم بذلك بطريقة شاعرية، والآن أفعل ذلك بالكلمات.

- إذاً نقدر أن نقول إن القوة تكمن في الشاعر نفسه؟

– بالطبع: الشّعر قوة لأنه يعبر عن المشاعر الأسيرة في الداخل في كثير من الأحيان.

- هل يعاني الشعر أي إعاقة في عالم النشر؟

– الإعاقة كلمة كبيرة.. لنُعبّر عن الشعور بالضيق أنه: انزعاج المجتمع الاستهلاكي الذي يجب أن يجعل كل استثمار مربحاً. في اليوم الذي سيطلب فيه المجتمع المزيد من الشعر، عالم النشر سيمنحه ذلك، أو بالأحرى سيبيعه ذلك.. يجب ألا نكون متفائلين أكثر من اللازم، لأن مع الزيادة السكانية والتزايد المستمر في عدد المؤلفين سوف تزداد صعوبة النشر، ما يحتم ضرورة التميز في هذا الفن.

- هل الشعر فن ناقص؟ أم بليغ؟ أم موهبة؟

– الشعر ناقص عندما لا يتطور ويكون فقط استنساخاً لما كان موجوداً منذ آلاف السنين.. الشعر بليغ إذا كان المؤلف بليغاً. ومن ناحية أخرى، هناك المتلقي وما يعتقد أنه بلاغة، وهنا نعود إلى عالم الاستهلاك، لأن الشعر موهبة: والموهبة تعني (الكفاءة والمروءة والتميز). الموهوب ليس الشعر وإنما الشاعر.. الشاعر في طريقة كتابته. وها نحن نعود إلى عالم المستهلك مرة أخرى، المستهلكون هم الذين يقررون من هو الموهوب وفيم هو موهوب. التفوق في فن تكرار ما تمّ القيام به منذ مئات السنين، إتقان فنّ القول والقوافي، إذا كان ذلك هو الموهوب، فليَكُن. نكون موهوبين إذا كانت لنا الجرأة على خلخلة الموضة لنقول بطريقة مختلفة مستعملين العاطفة. منذ بداية الشعر هناك من المؤلفين من قاموا بتغيير الأنماط. المستهلكون هم الذين يقررون من الموهوب. يجب أن نتذكر أيضاً أن (التصفيق) خطر دائم من الإغراق في التكرار والوقوع في شرك أن تفعل دائماً ما يُحِبّ الناس.

بدأت كتابة الشعر متأخراً بعد رحلة حياتية مملوءة بالعمل والألم والذاكرة

يتوقف الشّعر دون مواكبة الحياة عندما لا يتطور ويصبح استنساخاً لما سبقه

الشعر كان ولايزال ضرورياً في الحياة لذا سيبقى مع الأغنية والموسيقا



بيير فرولكس

تعددت الأساطير في الشرق والغرب

من مجنون ليلى إلى تريستان وإيزولد



اعتدال عثمان

تُرى ما الذي يجمع بين أسطورة مجنون ليلى الشهيرة في تراثنا الشعري، وأساطير مشابهة من الشرق والغرب خلدها تاريخ الأدب العالمي؟ هذا السؤال أثاره كتاب ألفه المستعرب الفرنسي المعروف أندريه مايكل باللغة الفرنسية، وصدرت ترجمته حديثاً (٢٠١٨) عن المركز القومي للترجمة بمصر بعنوان (قصتا حب – من مجنون ليلى إلى تريستان) ترجمة الباحث والكاتب السوري قاسم الشواف.

تنطلق فكرة الكتاب من توازي أسطورة مجنون ليلى، التي عبرت عنها قصائده أو القصائد المنسوبة إليه، وذاعت في نهاية القرن السابع الميلادي، مع قصة حب أخرى تعود إلى القرون الوسطى في الغرب (القرن الثاني عشر) لعاشقين هما تريستان وإيزولد. وقد عمل مايكل على عقد مقارنة شائقة وشاملة بين الأسطورتين، معتمداً على معرفته الوثيقة بالأدب العربي، فقد ترجم سابقاً قصة ليلى والمجنون إلى الفرنسية، واستعان في هذا الكتاب بمقتطفات من شعر قيس وردت في مراجع موثوقة، كذلك اعتمد فيما يتعلق بالأسطورة الثانية على نص شعري أوبرالي ألفه ريتشارد فاجنر، مستلهماً جوهر الأسطورة من مصادر قديمة متعددة من دون تفاصيل، مركزاً على حكاية عاشقين واجها بدورهما تقاليد مجتمعهما، كما واجه العشاق في الحالتين مصير الموت المقترن بالخلود.

الحكايتان نموذجان لأشخاص حقيقيين وشبه أسطوريين، طلبوا حباً مطلقاً، ومحالاً في الوقت نفسه، لأنه يتحدى الأعراف السائدة في المجتمع على اختلاف الثقافات، فقيس أنشد حبه وصرح باسم الحبيبة على خلاف التقاليد الاجتماعية السائدة في البيئة البدوية التي نشأ فيها بشمال نجد في شبه الجزيرة العربية، لكنه أيضاً فرض نفسه كنموذج شعري استثنائي في هذه البيئة، مخالفاً في الوقت نفسه النهج الشعري التقليدي في عصره، فلم يُنشد مدحاً أو هجاء، ولم يتغنَّ بأمجاد القبيلة، بل كان الهدف الوحيد في قصائده هو الحب، فحقق ثورة حقيقية في ذلك المجال، وفي ذلك الزمن.

أما تريستان وإيزولد، فقد خالفا العرف الاجتماعي في واقعهما، وبدلاً من أن ينفِّذ تريستان المهمة التي اضطلع بها، وهي ترتيب زواج عمه الملك مارك بالأميرة إيزولد ابنة ملك أيرلندا، وذلك في إطار نوع من المصالحة بالمصاهرة لتسوية خلافات كانت قائمة بين الملكين، بدلاً من ذلك يقعان في الحب بسبب تناولهما شراباً ذا مواصفات سحرية، تطلق عليه الأسطورة (شراب الحب).

يرجع التوازي بين الأسطورتين – على الرغم من اختلاف سياقيهما الثقافي والتاريخي – إلى طلب الحب المطلق، الذي يتحرر من النظام الاعتيادي لسلوك البشر وفقاً لأعراف متبعة، حتى لو كان الثمن هو الموت الذي يتحقق في الحالتين، بينما يضفي على مغامرة العاشقين مجموعة كاملة من المزايا الاستثنائية التي لا يملكها هذا العالم، فيما تحتفظ بها ذاكرة البشر عبر التاريخ. فقيس أخلص في حبه المطلق للمحبوبة، بل إنه كان يبتهل لله تعالى أن يزيده من حب ليلى التي تسكن عنده في السماء:

فقالوا: أين مسكنُها ومن هي
فقلت الشمس منزلها السماء
فقالوا: مَنْ رأيتَ أحبُّ شمساً
فقلت علَيَّ قد نزل القضاء

هنا تكتسب ليلى نوعاً من التبجيل يتجاوز نطاق الواقع إلى ما وراء الطبيعة، كما تكتسب مغامرة الحب سمة كونية، تعلو على العادي والمألوف لتجعل الاستثنائي حقيقة، لا تفنى في ثقافة الشعوب.

أما في حالة تريستان وإيزولد، فإن الاتحاد الكلي بين العاشقين – قلباً وروحاً وجسداً – يمثل نوعاً آخر من التبجيل يطلق عليه المؤلف (قداسة الحب نفسه)، وتعبر عنها أسطورة القرون الوسطى عن طريق نبتة عوسج أو شجيرة متعرجة تنبثق من قبر تريستان لتتوجه نحو قبر إيزولد، فتجمع بينهما، وكأنها علامة من الطبيعة على أن قبريهما مباركان.

يلاحظ أندريه مايكل، أن هذا الحب المطلق في الأسطورتين، لا يعني ذوبان كيانين في كيان واحد، أو أن يصبح العاشقان روحاً واحدة في جسدين، ولكن وجود الكائن المحبوب في ذات المحب كما هو.

وإذا كان العالم يفرض على العشاق الموت حزناً في حالة المجنون، أو اختياراً في الأسطورة الثانية، فهذا الموت مرغوب فيه، وهو وحده الذي يُمكِّن اتحاد العاشقين، من أن يجاوز الحدود القصوى التي بلغها في الحياة الدنيا، ويُتيح للأبطال الاستثنائيين – في الحالتين – بلوغ الديمومة والكمال بما يعجز عنه الوصف المعتاد.

الموت إذاً هو الحل الوحيد المتاح، فبالنسبة للمجنون وليلى، ليست هناك حاجة لعمل أي شيء، بل عليهما فقط انتظار الموت الآتي. أما تريستان وإيزولد، فقد كان عليهما العمل لبلوغ تلك الغاية، أي الارتماء في أحضان الموت؛ وفي الحالتين كان الموت على الموعد.

ويتساءل مايكل ما إذا كانت حالة الحب المطلق المثالي الذي يطلب الديمومة – وهي الحالة التي تملكت العشاق في الأسطورتين – قد دفعت قيس للإعلان عن حبه الذي تمت ولادته مبكراً، بينما جاء التصريح به نتيجة إرادته هو، وأن الرغبة في استمرار إنشاد حبه اليائس قد أصبحت تدريجياً وإلى النهاية تفوق رغبته في تحقيق هذا الحب نفسه في الواقع.

إن خلود قيس لا يرجع إلى تطويع موهبته الشعرية الفائقة للتغني بعشقه المستحيل، الذي أصبح عنواناً للتجديد الشعري في هذا المجال فحسب، بل يرجع أيضاً إلى أسباب اجتماعية. وهنا يشير مايكل إلى دراسة الباحث التونسي

المرموق الطاهر لبيب بعنوان «سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً» (كُتبت الدراسة بالفرنسية وصدرت ترجمتها العربية ١٩٨٨)، ويرى لبيب أن القبائل العربية في شمال الجزيرة – حيث موطن قيس – عانت التهميش عندما تحولت المسالك الرئيسيّة للتجارة عن ديارهم، بينما ازدهرت قبائل أخرى تحت راية الإسلام وحققت المجد والثروة، هكذا تولد الإحساس بالنقص والحرمان لدى قبائل الشمال ما نتج عنه بروز إرادة التعويض، ووجدوا في صوت قيس الشعري المميز ما يحقق لهم التفوق في الفن العربي الأول كما نعرف.

هناك سبب آخر يرجع إلى أن المجنون، كان معارضاً لأعراف القبيلة بإذاعة اسم المحبوبة، مما قوبل بالرفض الحاد، ومن ثم طُرد قيس من رحمة القبيلة، فأصبح منبوذاً، لكن بعد فورة الرفض الأولى أخذ بعضهم يتساءل ما إذا كانت تلك الأعراف التي يتمسكون بها تستحق الدفاع عنها بهذه القسوة، خصوصاً بعد ضياع مجد القبيلة، وخفوت نجمها بين القبائل، وهو الأمر الذي أدى في النهاية – بعد موت قيس الفاجع – إلى تغيير الموقف الرافض، بل قام عدد من رواة الشعر بحمل صوت الشاعر عبر البادية، والعمل على نشر صيته، ويذهب أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني) إلى احتمال أن عدداً من القصائد المنسوبة لقيس، صدر عبر مرور الزمن من خلال شفاه مختلفة.

ويمكن من هذه الزاوية، إذا ما عزلنا المجنون عن سياقه المجتمعي، ونظرنا إلى موضوع الحب كذريعة لمعارضة إجمالية للقيم الجماعية الجائرة بصورة عامة، فإن الشاعر يكون في هذه الحالة حاملاً لرسالة تتخطى حدود القبيلة، وتتوجه إلى الإنسان في كل زمان ومكان، ومن ثمّ يصبح بطلاً ملحمياً أكثر من كونه بطلاً رومانسياً.

كذلك هناك مؤثرات أسطورية حديثة تعود إلى القرن الماضي استلهمت حكاية المجنون، نجد مثالاً عليها في ديوان (مجنون إلزا) للشاعر الفرنسي لويس أراجون الذي تتشابه منطلقاته – في بعض جوانبها – مع الأسطورة العربية، على نحو ما ذكر أراجون نفسه، فقد كانت إلزا محبوبة الشاعر، وملهمة شعره تمثل في ذهنه صورة المخلوق الأسمى مثل ليلى، بينما كان العاشق بالنسبة لأراجون هو نموذج الثائر الذي يطالب من أجل البشر بالسعادة الفورية التي يمكن أن تتحقق على هذه الأرض.

وإذا ما عدنا إلى أوجه أخرى للتوازي بين الأسطورتين اتفاقاً واختلافاً في أقسام الكتاب الثلاثة، فإننا نجد أن العشاق يعيشون لحظات سعادة نادرة، لكنها تختلف بين الأسطورتين، ففي حالة الأسطورة العربية يعبر المجنون عن بهجة الحب التي شعر بها أيام الصبا، لكن هذه اللحظات توقفت بصورة نهائية من دون أمل في عودة ممكنة، وليس أمامه سوى القول، والتعبير شعراً باستلهام الذكريات. وفي حالة تريستان وإيزولد فإنهما يعيشان بدورهما سعادة متقطعة، تتحقق خلالها البهجة بالفعل، وتعبر عن نفسها في الحاضر. أما عن ذكريات الماضي، فلا تحمل سوى الشكوك التي تتواصل في تهديدات تثقل كاهل الحب في اللحظة المعيشة. وحتى في اللحظات الأخيرة، حين كان تريستان يستقبل الموت، وهو في انتظار قدوم إيزولد، فإن ذاكرته لا تغلب عليها سوى ذكريات طفولة يتيمة متروكة لوحدتها القاسية.

هنا يطرح المؤلف سؤالاً هو: إذا كان العشاق يأملون في وعد بأبدية تملؤها السعادة، فكيف سيعيشها البطلان في كل أسطورة؟

في الأسطورة العربية مجرد اللقاء من جديد هو البهجة الروحية القصوى، فيما تطمح الأسطورة الأخرى إلى تحقيق سعادة روحية وجسدية في آن.

إن بهجة الروح في الأسطورة العربية تفتح المجال بشكل طبيعي للتأويل الصوفي، فقد حمل العاشقان عبء الحب المجرد حتى كماله، على اعتبار أنهما قضيا من أجله، فمصيرهما – بما في ذلك الموت عشقاً – يبقى فريداً في تاريخ البشر مما يستحق التمجيد، فهما – وفقاً لهذا التأويل – يرفعان رأسيهما عالياً لأنهما رفضا ثمرات الحياة الدنيا.

يخلص المؤلف إلى استنتاج أنه في حالة تبادل الأحاسيس الغرامية، فإن صفات الجمال المتعارف عليها تصبح أقل أهمية من وجود الحبيبين كل منهما مع الآخر، وكأن فاجنر هنا يعيدنا إلى قانون أساسي هو: إن الجسم لا يكون حبه لجماله، ولكنه يصبح جميلاً لأنه محبوب أولاً.

ويرى أندريه مايكل في النهاية أن المقارنة بين الأسطورتين وأساطير أخرى شبيهة تبقى غواية مفتوحة، وقابلة للإضافة، خصوصاً عندما تفصل بينها مساحات زمنية واسعة، فيما تنتمي إلى ثقافات متنوعة تلتقي وتفترق في نظرة أصحابها للحب وللحياة، ويبقى في النهاية اتفاق المتلقين على أن أسطورة بعينها تتميز بحيويتها وعذوبتها، وكذلك عنادها الفنّان في أن تظل برغم الزمن حية في الوجدان.

أندريه مايكل عقد مقارنة بعد اطلاعه على قصة مجنون ليلى وترجمتها إلى الفرنسية

فاجنر قدم قصة (حب تريستان) في نص شعري أوبرالي معتمداً على حكاية حب مصيرها الموت والخلود

برغم اختلاف سياقيهما الثقافي والتاريخي فإن التوازي بين القصتين يمثله الحب المطلق المثالي



كتب قصة المستقبل مستعيناً بأجنحة التخيل العلمي

لعبة الحدث المؤجل في قصص عبدالسلام العجيلي



أحمد حسين حميدان

يعتبر الدكتور عبدالسلام العجيلي كاتباً متعدداً، بعد أن قدم إصدارات ليست بالقليلة في غير نوع أدبي، إلا أن الكتابة القصصية لديه احتلت المساحة الأكبر في منجزه الإبداعي، ولا نبالغ إذا قلنا إن ما اختطه في مجموعته القصصية الأولى (بنت الساحرة) سرى على نهجه في معظم مجموعاته القصصية اللاحقة الأخرى، والتي في أغلبها تندرج ضمن ما يسمى بالواقعية التسجيلية المخلصة في تجسيد حدثها القصصي لصورة الواقع، والمتوافقة مع ما يدور في البيئة الحاضنة للفضاء الحكائي وما ينسجم مع طبائع شخصياته المتعلقة والمتصالحة مع كل صغيرة وكبيرة في مجرياته.

لكن ذلك لم يمنع الكاتب العجيلي من الخروج على دائرة هذا التصنيف والتحرر من إساره في مجموعاته القصصية التالية مثل (قناديل إشبيلية، والخيل والنساء، وحكاية مجانين..)، بل إنه في مجموعته (رصيف العذراء السوداء) يخلع عن سياقه السردي عرى هذا التسجيل على نحوٍ كلّي ويمضي بنصه (زيلوس كوكب الغيرة) الموجود في هذه المجموعة نفسها إلى كتابة قصة المستقبل، مستعيناً بأجنحة التخييل العلمي والفني لبلوغ عالم تضاف فيه حقائق أخرى جديدة تتحرر من تراكيبها السابقة المتشكلة منها، لتأخذ لبوسها بتعبير يشي بنتائج مغايرة لما هو معهود في الواقع، مارس من خلالها الدكتور العجيلي لعبته على نحوٍ لافت في اعتماده على الحدث المؤجل الذي قدمه منذ عقود ورحل من حياتنا، ولم يحن إلى اليوم وقت وقوعه المحدد من قبل راوي قصته العليم إلى ما بعد عدة عقود أخرى من الألفية الثانية ويعلن عن ذلك بقوله: (هذه قصة حدثت في المستقبل. ربما عسر على القارئ فهمها أو أدارت رأسه وقائعها، إلا أنه لا حق له في عدم تصديق هذه الوقائع لمجرد أنها لا تخضع لمسلمات علمية متعارف عليها في عام (١٩٨٣) للميلاد. على القارئ أن يتذكر أن أحداث هذه القصة تجري، ليس في أيامنا هذه بل في أيام آتية في العام الميلادي ٢٠٨٣). إن الكاتب العجيلي

عبر هذا الفحوى لا يمتثل إلى ضوابط اللغة وقواعدها المعروفة ليقول عن حدثه القصصي: (سيحدث في المستقبل) بل قال: (حدث في المستقبل) كما أنه من خلال هذا التعبير لا يمتثل للزمن الذي يجسد فيه معالم هذا الحدث ومجرياته، فهو يكتب في العام (١٩٨٣) ما ستصير إليه الأمور في عام (٢٠٨٣)، وكأنه بذلك يقدم في سياقه القصصي استشرافاً يصور في مراياه وقائع يتوقع حدوثها في تاريخ لم يأت ولم نبلغه بعد. لكنه في عدسة التخييل رآها قد حدثت بالفعل وترك الراوي الذي هو مشارك تارة ومحايد تارة أخرى، ينوب عنه في رواية سائر وقائعها التي تبدأ باجتماع هيئة ترحيل النجوم، لتدرس فيه محاولة السيطرة على السرعة بعد إدراكها أن الفرق بين المادة والطاقة هو الحركة، والمادة طاقة ساكنة، والطاقة مادة متحركة تبلغ قوتها سرعة الضوء التي توقف عندها علماء القرن الفائت اعتقاداً منهم أنه لا يمكن تجاوز مقدارها أو بلوغه في أحسن الأحوال، لكن علماء القرن الحادي والعشرين تخطوا هذا النمط من التفكير كما يؤكد الراوي وعادوا إلى أسلبة موجة الضوء، وجعلوا سرعتها صفراً وبذلك تتحول فوتاناتها إلى مادة ملموسة – وبالمقابل أعطوا للمادة سرعة فائقة فتحولت بموجبها إلى إشعاع. وبالسيطرة على عامل السرعة والتحكم بها يتحول الإشعاع إلى مادة، وبهذا التحويل المزدوج يتم ترحيل أي شخص إلى الكواكب السيارة والسفر بين المجرات، ويقول الراوي إنهم بعدما أنجزوا ذلك تمَ الإعلان من الهيئة عن رحلات إلى كوكب زحل بإشراف الدكتور (هامان) الذي يقوم بتحويل مَنْ سيذهب في هذه الرحلة إلى أشعة تُرْسَل إلى الكوكب، وبعد الوصول تتم إعادتها إلى مادتها الأولى وإلى قوامها البشري ويكشف الراوي في سياق هذا النشاط أن الدكتور (هامان) أبعد جميع طالباته عن أبحاثه واحتفظ بالعالم الشاب (رامي) مساعداً له، لكنه تراجع عن ذلك وقبل بانضمام (سامارا) من جراء إلحاح والدها عليه بعد أن ضاق ذرعاً من عناد تصرفاتها وبعد عقدها العزم على المغادرة إلى كوكب زحل، برغم طول الفترة الزمنية التي ستقضيها في ذهابها إليه وعودتها منه. وفي مركز الأبحاث يُعَرِّفها إلى رامي وما إن يلحظ علاقة الإعجاب والحب المتبادل تبدأ بينهما يُسرع بتحويلها إلى أشعة ويرسلها إلى مخابر المحطة في يابيتوس حول زحل، ويتهم معاونه رامي بضياع الوقت من أجل امرأة، ويندم لأنه أجرى التعارف بينهما

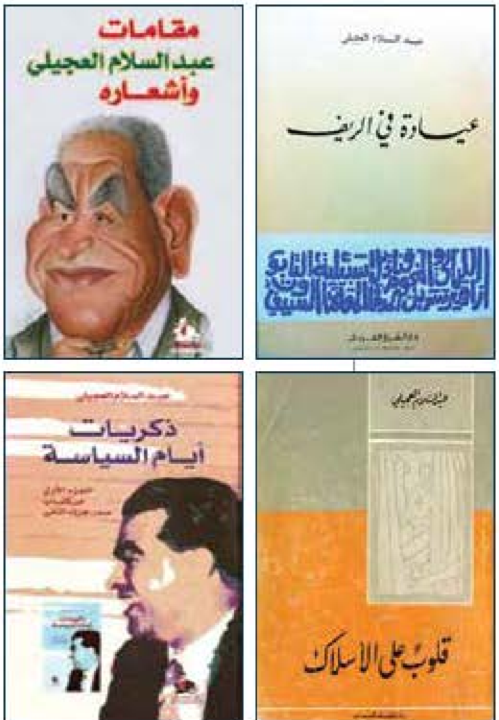
(زيلوس كوكب الغيرة) كتبها عام (١٩٨٣) لأحداث تقع عام (٢٠٨٣)

أنجز في قصته واقعاً آخر يختلف عن الراهن الاجتماعي معتمداً على عدسة التخييل العلمي الفني



عبدالسلام العجيلي

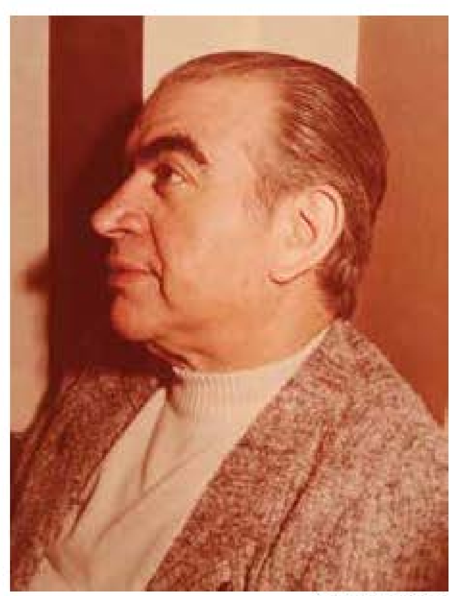
ويردد بينه وبين نفسه معترفاً: أحببتها.. ويقابل الراوي هذا الاعتراف بأسبقية الحب لمصلحة رامي لأنه جهر بمشاعره لسامارا وقال لها بلا تردد: أحبك.. وينقلب الدكتور هامان على تلميذه نتيجة هذا الحب، ويتمنّى تلميذه عليه تحويله إلى أشعة وبثه ليلحق بسامارا التي هي الأخرى بدأت ترجوه وتتمنى عليه تحقيق ذلك. وبعد طول صراع مع نفسه وأهوائه، وبعد طول تردد يوافق مكرهاً، ويحوّل رامي إلى أشعة معلناً أنه سيفعل ذلك لأسباب علمية ليس إلا.. ولكن، ثمة خلل يحصل في بث أشعة رامي لم تُعْرَف إن كانت أسبابه عطل في القناة التي تمّ البث منها أم أن أصابع العالم هامان أضلت طريقها على أزرار البث والإرسال فتحولت عناصر جسم رامي إلى مادة مجسدة، ولم تجد أمامها جهاز الاستقبال الذي سيعيدها إنساناً سوياً أو يعيدها مادة حية؛ لأن مادتها الحية نفسها تحولت إلى مزيج من العناصر وكتل المركبات المعدنية والعضوية مكونة تابعاً جديداً حول الأقمار الدقيقة، طالبت (سامارا) بتسمية هذا التابع باسم (زيلوس) الذي يعادله في اللغة العربية (الغيرة)، وهو الكوكب الدائر في فلك زحل كما يؤكد الراوي الذي دفع به الكاتب ليبين من خلاله حقيقة التقدم العلمي واكتشافاته الجديدة وإضافته المستمرة التي لا تتوقف ولا تثبت عند حد، كما هو حال الطبائع الإنسانية ونوازعها القائمة على التباين والديمومة. فبقي الدكتور هامان محكوماً بنوازعه التي فُطر عليها برغم مرتبته العلمية العليا ورغم سموه المعرفي. فأخذته الغيرة من الآخر (رامي) الذي هو تلميذه ومساعده حين فضّلته (سامارا) عليه بمرتبة الحب. إن الدكتور عبدالسلام العجيلي من خلال ذلك يسعى عبر سياقه السردي إلى إنجاز واقع آخر يختلف في صورته عن الراهن الاجتماعي والعلمي، على رغم أنه يتغذى منه، ويدأب في هذا المسعى بالاعتماد على عدسة التخييل ليبلغ كماله هذا الواقع المجهول غير المكتشف، وبذلك يتفق مع مقولة هايدغر التي يؤكد فيها أن الفن يصنع حقيقة الأشياء العلمية والفنية وهو ما يدفع بتقديم شروط التشكيل على الشروط الواقعية في بنائية النص القصصي لبلوغ عالم ينهض وفق المتخيل السردي على نحوٍ يخدم الفكرة التي نهضت سياقات القص من أجلها. ولم يفت الدكتور العجيلي لإنجاز ما عقد العزم عليه انتقاء شخصياته القصصية بقدرات مناسبة تمكنها من خدمة حدثه القصصي، الذي يعتمد في بناء سياقه على ما يتوالد ويتكاثر من تفاصيل تأتي من الحدث القصصي نفسهن والذي يقدمه على الغالب بتقنية الرواية وهو ما يفسر طول القصة لديه إلى حد أن مجموعته القصصية (رصيف العذراء السوداء) لا تزيد على ثلاث قصص. ونستطيع القول بلا حرج إن قصصه تندرج ضمن ما يسمى بالقصة الطويلة وليس القصيرة، وهو ما يجعلها عرضة لبعض الحشو والزوائد، ورغم أن خواتيمها تتجلى بالنهاية الصريحة فإن الدكتور العجيلي يحرص على إيرادها بقفلة على شكل لازمة ترددها الجدات في ختام كل حكاية. فهو يختم قصته (زيلوس كوكب الغيرة) بإعلان الراوي الذي جاء فيه: (هذه حكاية الكوكب زيلوس، كوكب الغيرة الدائر في فلك زحل وعلى هامش الحلقة الأولى من حلقات حزامه، في قلب المجموعة الشمسية التابعة للمجرة الكبرى في كوننا المنظور..) وهو بهذا الختام يربط نهاية القصة بعتبتها الأولى المتمثلة بالعنوان الذي ينهض السياق وفق دلالاته من مبتدئه إلى منتهاه على نحوٍ دائري ومغلق.



من أغلفة كتبه

قدم في سياقه القصصي استشرافاً يصور في مراياه وقائع تمت في تاريخ لم يأتِ بعد

عمد في قصته إلى بلوغ عالم تتحرر فيه الحقائق من تراكيبها السابقة المتشكلة منها للخروج بنتائج مغايرة


عبدالسلام العجيلي

كنوز

بعد أن كانت سيدة المهرجانات الأدبية

هل هاجرت القصة القصيرة؟



أنيسة عبود

ما وراء القصة القصيرة سؤال ملحّ لا أجد له إجابة في الوقت الحاضر.

هل هاجرت القصة القصيرة؟ أم أنها تعاني أزمة اكتئاب جعلتها تتوقف عن بوح الكلام؟

عادة كانت تسرح وتمرح في الصحف والمجلات والدوريات الثقافية، وكانت سيدة المهرجانات واللقاءات الأدبية باعتبارها نصاً مكثفاً لا يحتاج إلى الأمكنة الواسعة ولا يتطلب بياضاً شاسعاً، ومع ذلك فهي تقدم فكرة وهدفاً من خلال رصد وتأمل حالات تستنفر حواس الكاتب وقلمه، وهي قابلة للتطور السريع ومستعدة (أي القصة القصيرة) للدخول في التجربة والخروج من معطف الآباء الذين أسسوا للقصة التقليدية المحكومة بشروط قاسية لقبولها في نادي القص المميز.

في السنوات الأخيرة، راحت دور النشر تتهرب من نشر القصة القصيرة التي أخذت تعاني التهميش لدى القارئ العربي، مع أنها مرت بفترة ازدهار وتفوق وتجديد نتج عنها القصة القصيرة جداً، والتي اختلطت مع الومضة الشعرية (المحدثة) فأقيمت لها الندوات واللقاءات للدفاع عنها كي تأخذ مشروعيتها في الأدب العربي على غرار قصيدة النثر، إلا أنها لم تستطع أن تجابه الواقع ولا أن تتحدى مقص الناقد ولسانه، حيث تعرضت لهجوم شرس باغتها وهزّ أركانها، ما أدى إلى تنحيها وتنحي كتّابها.

غابت القصة القصيرة في السنوات الأخيرة وباتت تعاني التهميش من دور النشر والقراء

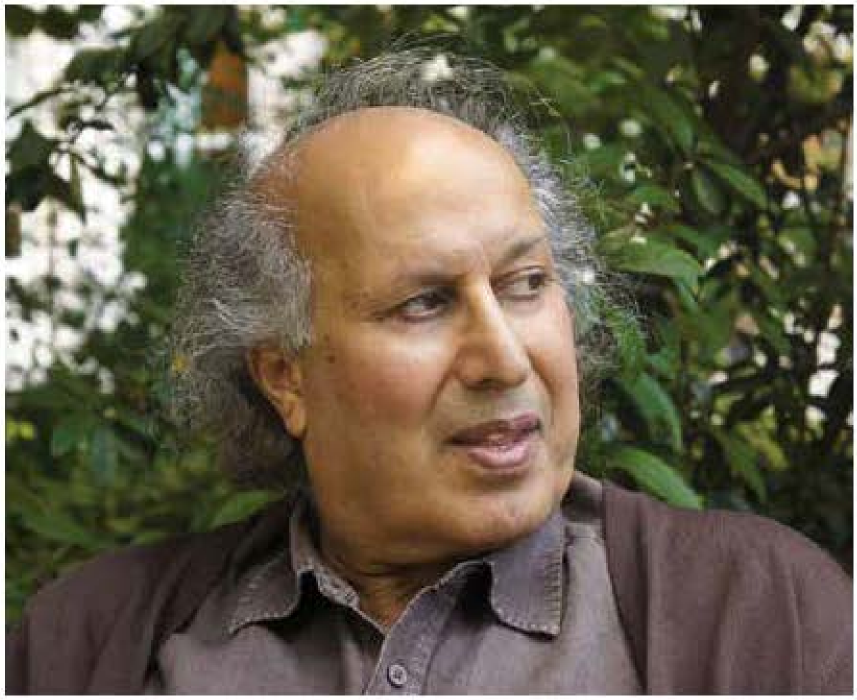
لقد ازدهرت القصة القصيرة الجديدة (على رأي إدوارد الخراط) منذ نهاية الثمانينيات على يد مجموعة من الكتاب الشباب الذين شغلتهم النصوص الجديدة المتحررة من الهيكل الكلاسيكي من حيث البداية والنهاية والحبكة والأسلوب السردي الحكائي المتزن، فصارت القصة القصيرة ساحة للتجريب والبوح عبر أساليب كتابية مختلفة، اعتمدت على الأسطورة تارة، واستباحت التاريخ لخدمة أهداف مستقبلية تارة أخرى، تبارى كتابها بتفتيتها وتغريبها عن جذورها، فصارت حديث التسعينيات وبداية الألفين. غير أن هذه الحال سرعان ما خفت، وهجها وهدأ ضجيجها وتنكرها بعض كتابها فأضحت غريبة (على باب الأدب)، حيث إن القبعة صارت ترفع للروائي بعد أن صارت الرواية تحتفل بالقصة والقصيدة وتحمل تاريخ العرب الماضي والحاضر ونبوءة المستقبل.

غير أن الذي فاجأني وأنا في لجنة تحكيم القصة القصيرة لكتاب شباب في سن العشرين! أنهم يكتبون القصة القصيرة التقليدية التي كان يكتبها جيل السبعينيات، لم يبتكروا أسلوباً جديداً ولم يكتبوا أنفسهم في النص، كأنهم كانوا خارج الزمن القصصي الجديد. لقد عاشوا في محاكاتهم وفي تقليد سابقيهم، لم يكتبوا مثل سعيد حورانية ولا مثل زكريا تامر أو مثل جمال الغيطاني، ولم يحاولوا أن يثوروا على المألوف والراكد منذ زمن، فقد أبهجهم أنهم يكتبون القصة بكل شروطها وأغلالها وقيودها القديمة.

وما أسوقه اليوم، هل يدل على حالة النكوص في القصة القصيرة؟ أم على حالة فقدان الشهية الأدبية على تدوير الأشكال الراكدة وخلخلة المنظومات الراسخة؟ أم أن القصة القصيرة في هذا الزمن غير قابلة للتحول والتطور ومجاراة المتغيرات التي تصيب الأدب في العمق وفي الأسلوب؟ وهل عادت القصة إلى واقعيتها وتخليها عن الترميز والتجريب بسبب القارئ أم بسبب الكاتب؟ أم أن هناك أسباباً أخرى هي تحصيل حاصل لكل المتغيرات التي تصيب الساحة الأدبية بعد انتشار مواقع التواصل وتهميش البياض المحسوس؟

إن الأدب مؤشر مهم على الوعي المعرفي والفكري، وربما القصة القصيرة هي الأقدر على رصد المتغيرات الفكرية والاجتماعية والأخلاقية لتمكنها من إيصال دلالاتها وأهدافها بأقل عدد من الكلمات، شرط أن تمتلك الأسلوب الذي يمسك بالقارئ ولا يتركه حتى يزرع في ذاكرته الهدف المرجو والدلالات الفارقة، لكن هذا لا أجده اليوم! فالجميع يتسابق على القصيدة وعلى الرواية، وتناسى الجميع ثورة النص المفتوح الذي خرج من رحم القصة.. لقد أثار إشكاليات كبيرة حين هجر الكتاب القصة وانحازوا للنص المفتوح باعتباره يجمع القصة والقصيدة معاً. إلا أن النص المفتوح أيضاً صمت بعد توهج وضجيج كبيرين، ولا أدري إن كانت الرواية وحدها هي البديل، أم هذه الكتابات النثرية السريعة المقطوعة الأنفاس والمنتشرة عبر مواقع التواصل هي البديل للقصة القصيرة التي تعتبر فناً شرساً لا يروضه إلا الموهوبون الذين يمتلكون ثقافة عالية ولغة مميزة وأسلوباً خاصاً قادراً على دخول معترك الفن والجمال والأدب الراقي؟!

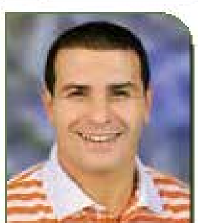
القصص كثيرة، وكتّاب القصة مازالوا يكتبون، ولكن قلما نجد قصة أو نقرأ قصة. فليس كل قصة بعدها قصة. وإلا..؟



لاتزال حياته رحيلاً متواصلاً

عبدالكريم كاصد:

إن الإحساس باللغة غير التفكير بها



أحمد اللاوندي

عبدالكريم كاصد، شاعر عراقي، ولد بمدينة البصرة عام (١٩٤٦)، حصل على ليسانس الفلسفة من جامعة دمشق عام (١٩٦٧)، والماجستير في الترجمة من جامعة وستمنستر اللندنية عام (١٩٩٣)، ثم البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة نورث اللندنية عام (١٩٩٥)، زار باريس عدة مرات وتعلم الفرنسية حتى أصبحت لغته الثانية التي يقرأ بها ويترجم عنها.

عمل مدرساً لعلم النفس واللغة العربية في العراق والجزائر، وفي عام (١٩٧٨) غادر العراق إلى عدن حيث اشتغل محرراً في مجلة الثقافة الجديدة اليمنية، ومع نهاية عام (١٩٨٠) رحل إلى سوريا، إذ عمل كاتباً ومترجماً في الصحافة العراقية، ثم رحل إلى إنجلترا عام (١٩٩٠)، صدر له عدة دواوين شعرية من بينها الحقائب (١٩٧٥)، النقر على أبواب الطفولة (١٩٧٨)، الشاهدة (١٩٨١)، وردة البيكاجي (١٩٨٣)، نزهة الآلام (١٩٩١)، سراباد (١٩٩٧)، دقات لا يبلغها الضوء (١٩٩٨)، قفا نبكِ (٢٠٠٢)، ولائم الحداد (٢٠٠٨)، الفصول ليست أربعة (٢٠٠٩)، هجاء الحجر (٢٠١١)، رقعة شطرنج (٢٠١٧).

ألف عبدالكريم كاصد في القصة كما في المسرح، حيث صدرت له المجموعة القصصية: المجانين لا يتعبون عام (٢٠٠٤)، ومسرحية بعنوان: حكاية جندي وعرضت على مسرح (أولد فك) الشهير بلندن عام (٢٠٠٦)، ترجم شعره إلى لغات متنوعة منها: الإنجليزية والفرنسية والدانماركية، كما قام بترجمة مجموعة من الدواوين.

- حدثنا بإيجاز عن البدايات منذ ديوانك الأول (الحقائب)، وعمن تأثرت بهم، وما أهم المحطات في حياتك؟

– حياتي كانت رحيلاً متواصلاً مربكاً، ليس وليد رغبة بقدر ما هو اضطرار مؤلم، وقطع مرير عن الأهل والأصدقاء، فبعد عام (١٩٦٣) اضطررت إلى الهرب إثر اختفاء طويل، ولم يكن لي من العمر غير سبعة عشر عاماً إلى دمشق، وفي (١٩٧٨) اضطررت إلى الاختفاء أيضاً، والهرب ثانية.

أما تأثري، فكان له من الاتساع والتعدد مثلما للأماكن من اتساع وتعدد، فلم يستوقفني شاعر بعينه، بل كان شغفي بالسياب، والبياتي، والجواهري، وبشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة مثلما هو شغفي بشعراء آخرين عرباً وأجانب: عبدالصبور، حجازي، فروست، نيرودا، لوركا، إليوت الذي أثارت تجربته الفضول لدينا، وقد تحدث عن تأثيره روادنا جميعاً، الشعر العربي بنماذجه الكبيرة، شعراء الشرق ابتداء من شعراء الهايكو إلى طاغور وجلال الدين الرومي، وقد كان لدراستي الفلسفة بجامعة دمشق في وقت مبكر على أيدي أهم أساتذة الفلسفة في الوطن العربي أثر كبير، فكان لهذه المعرفة المبكرة بالاتجاهات الفلسفية، والمنطق أن منحتني استقلالية الموقف والتفكير، فعلى خلاف من كنت ألتقي بهم من زملاء لي في الشعر لم أكن مأخوذاً بدعوات هذا أو ذاك من الشعراء، أو النقاد المشهورين ولا سيما أولئك الذين يتحدثون، متشدقين، عن ميتافيزياء الشعر وتجسدها في هذا الشاعر أو ذاك، وكان لتغربي أكثر من أربعين عاماً عن وطني وما سبقه من هجرات أخرى إلى سوريا والجزائر أثر آخر لا يمحى في تجربتي التي تعمقت أكثر بزياراتي المتعاقبة فيما بعد إلى بلدي.

- منذ السبعينيات، وأنت تتابع بشكل دائم المدارس النقدية الحديثة، أين نحن منها، ومتى يأتي اليوم الذي تصبح لنا مدارسنا النقدية الخاصة بنا؟

– كيف تريد لمجتمعات غير مستقرة أن تؤسس حضارتها، ومدارسها النقدية، وترث، وتورث، وهي لم تستطع على رغم كل ما تتظاهر به من حداثة أن تجتاز فوضى مراحلها السابقة، وما تخللها من غزو وفتوحات وفوضى مدن، ما جرى في العراق هو مسرح صغير لمسارح كبرى قائمة أو قادمة. من كان يظن أن مدناً بأكملها تُغزى بمغول معاصرين؟ ومن يتصور انتصارات حاملي سيوف يهزمون أرقى تقنيات العصر؟ من يضمن أن هذا التاريخ لا يعيد هزلياته ثانية؟ وكيف تريد لمدارس نقدية حديثة أن تتأسس في جامعات أُغلقت، ومدنٍ انتهكت، وشعوبٍ هُجّرت؟ كيف يقام مثل هذا النقد، والإنسان في عالمنا مجبر، ليس على تغيير ما يرتديه من ثياب، بل وتغيير جلده أيضاً؟

من هنا، هل تمّ استيعاب المدارس النقدية الأجنبية حقاً؟ ومن استوعبها، هم نادرون، وكيف يُعنى بالظواهر المستجدة، أو بما هو حديث حقاً والناقد الوظيفي داخل المؤسسة مهموم بالتعاريف، والمركز الجامعي، والجوائز وإرضاء المسؤولين الذين لا علاقة لهم بموضوعه ومشاغله؟ أغلب كتابنا ومفكرينا الآن لهم مواقعهم وصفحاتهم في الفيس بوك؛ أي أن الفيس بوك لم يعد عالم الإنسان الاعتيادي وحده، وإنما هو عالم عِلية القوم أيضاً في الحقل الأدبي أو الحقول الأخرى.. فماذا تجد هناك من المعارف؟ أتجد فارقاً هناك؟

· ترجم كثير من شعرك إلى لغات عدة، فهل تمت ترجمته بشكل يرضيك، وما الشروط التي يجب توافرها في من يريد أن يترجم قصائدك؟

– برغم أنني أعيش في لندن منذ أكثر من عشرين عاماً، فإنني لم أنشر سوى مجموعة شعرية واحدة منذ ثلاث سنوات، سبقتها مجموعة صغيرة احتوت على قصيدتين طويلتين لي هما (مقامٍ لم يرها أحد) و(نوافذ)، والسبب يعود إلى صعوبة الترجمة ذاتها، إن كان الشاعر هو المترجم، ولغة الهدف هي اللغة الأخرى، وليست لغتك الأم، وهذا ما عاناه وتحدّث عنه الكثير من الشعراء، من بينهم شاعر كبير قد كان مرشحاً لجائزة نوبل، ترجمتُ له مجموعة شعرية إلى اللغة العربية يدعى آر. إس. توماس، وهو ويلزي ولكن شاءت ظروفه أن ينشأ على تعلم اللغة الإنجليزية، فلم يفارقها، برغم تعلمه، فيما بعد لغته، الويلزية التي كتب بها نثره، ولكنه عجز على أن تكون وسيلة تعبير له في الشعر. إن الإحساس باللغة غير التفكير والكتابة بها. أنا مثلاً أترجم قصائدي فيراجعها ابني زياد أو ابنتي سارة، غير أنني لا أكتفي بذلك، بسبب حساسيتهما العربية المترسخة، رغم براعتهما الفائقة باللغة الإنجليزية، بل يتحتم عليّ أن أعرضها على شاعر إنجليزي آخر لكي يتحسس لغتها، أو يدرك مدى تقبل القارئ الإنجليزي لعالمها الخاص.

لعل الإحساس العميق يعادل الفهم العميق، ويكاد يقترب من الحدس، ويكون سبباً للفهم ونتيجة له في آن. هذا الإحساس الممتزج بالحماسة هو الذي يستوقفني وهذا ما لاحظته في الترجمتين الفرنسية واليابانية برغم عدم معرفتي بالأخيرة.

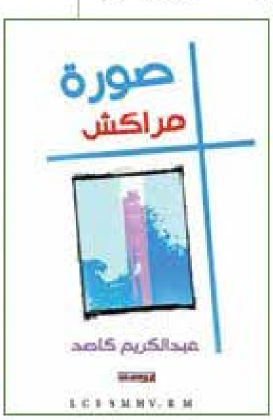
· ماذا يعني العراق بالنسبة إليك، ولماذا اخترت لندن كي تعيش فيها، وما شعورك كشاعر وكإنسان وأنت تشاهده من بعيد، وما الرسالة التي توجهها إليه؟

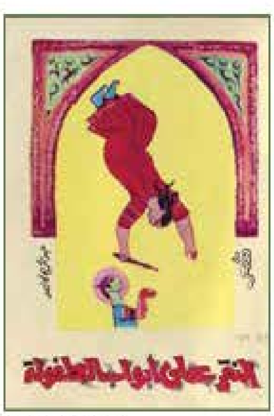
– كما قلت لك تركتُ العراق مرغماً ولم أختر لندن إلا بعد أن ضاقت بي المنافي العديدة التي اجتزتها: الكويت، عدن، بيروت، دمشق، موسكو. لقد أمضيت في دمشق في هجرتي الثانية ما يقرب من عشر سنوات، ولكن هذه المرة بصحبة زوجتي التي التحقت بي حين كنت في عدن التي أمضيت فيها عاماً، وحين ضاقت بنا السبل في الاستمرار في هذه الأماكن التي ذكرتها لم أجد وسيلة سوى الهجرة إلى لندن، مع غيري من المنفيين، للإقامة هناك. أما مشاهدتي له، فلم تعد من بعيد، فأنا زائر له على الدوام أشارك الناس همومهم وحياتهم اليومية، وآلامهم، وتطلعاتهم، بل إني محاط به حتى في الغربة، من خلال ناسه المغتربين، وأخباره التي هي بالنسبة إليّ ليست أخباراً مجردة، بل أخبار عن بشر أعرفهم وعشت معهم، وأماكن أعرفها وعشت فيها، فكلّ خبر هو وجهُ أعرفه، وحدثُ أتمثله، وواقعةُ أجتبدها، وموقفُ أسرّ به، أو أغضب له، وقصيدةُ أكتبها وأبناءُ بلدٍ ألتقي بهم وأتقاطع معهم. أما الرسالة فلا رسالة لديّ لأكشف ما لم يكشفه الناس وقد أصبح معلناً. لم يعد الناس أنفسهم مرضى

أعيش الشعر كوسيلة إنسانية وحضارية تمهد للقاء البشر والثقافات

أرى أن الشعر العربي لم يعد اختياراً بل هو ضرورة بوعي وحرية الشاعر







من أغلفة كتبه

اليوتوبيات بعد الآلام التي اختبروها، وقد أضحت مطامحهم في أبسط أشكالها: الأمان والعيش بسلام إزاء الرعب الذي شاهدوه متمثلاً في من يدّعي، كذباً، المثل العليا المجسّدة في القيم التي عاشوها وآمنوا بها قروناً.

- أنت تكتب الشعر منذ أكثر من نصف قرن، ولك ما يزيد على خمسين كتاباً مطبوعاً، كيف تقيم تجربتك بعد كلّ هذه السنوات مع الشعر، وعمّن تكتب، وهل لديك تعريف محدد للشعر؟

– تقييم تجربتي أدعه إلى الآخرين، فأنا مهموم بكتابتها لا بتقييمها، وحتى لو قمت بذلك، فإنّ تقييمي لتجربتي لن يكون سوى تقييم محدود خاص قد لا يعني الآخر أبداً، وكثيراً ما يكون تقييم المرء لتجربته ضرباً من الادعاء والوهم، أو بخساً للنفس، وأنا لست معنياً بالاثنين في قولتي هذه، مثلما أنا لم أعد معنياً بتعريف الشعر، وقد اتسعت حدوده لتشمل السماء والأرض. كلّ ما أريده منه أن يعرّفني لا أن أعرفه...

كتبت مرة في مجموعتي (هجاء الحجر):
لا أريدُ أن أعرفَ الشعر
أريدُهُ أنْ يعرفني

كثيرون يتحدثون عن الشعر الآن، أنا أتحدث عن القصيدة التي يدّعون موتها. حين تكون القصيدة قصيدة حقّاً فهي تعني الشعر، أما حين نتحدث عن الشعر فإننا لسنا بالضرورة نتحدث عن القصيدة. ألا نقرأ في كثير من الأحيان، أو نسمع شعراً يصفق له الناس في المهرجانات، والمجالس، أو على الورق، ولكنه لن يكون قصيدة، القصيدة بناء.. تصميم لا تستطيع أن ترفع منها بيتاً واحداً، إن لم نقل كلمة واحدة، دون أن ينهدم البناء بأكمله، أما شعر التداعيات، والمهرجانات، فلا ننكر أنه قد يكون شعراً يترنح له الجمهور الطرب، ولكنه لن يكون قصيدة أبداً، قصيدة تتذكرها، وترافقك، أو تواسيك أو تنترك. كم منا قرأ قصيدة المدينة لـ (كفافي)!، وكم من قارئ تركت بصماتها عليه! وقل مثل ذلك في قصائد أخرى له كقصيدة: (البرابرة) وغيرها. ألا نقرأ لبعض الشعراء ديواناً كاملاً محشوداً بالشعر، فلا نتذكر له سوى قصيدتين أو ثلاث قصائد إن وُجدت.

الشعر ظاهرة حضارية وانسانية، وليس صرخات وترنحاً فوق مسرح أمام الجمهور، وهذا لا يقود بالضرورة إلى استنتاج أنني أدعو إلى أدب صالونات، وإنما أريد أن أقول: إننا لن نستطيع إدراك دور الشعر أو جوهره عبر وسائل كالمهرجانات الضاجة، أو ما يشبهها، والتي تخلو على الأغلب من التنظيم، وتسودها العشوائية في الاختيار والقراءات، وإنما من خلال ما هو أبعد من ذلك.. من خلال دوره في السياق الحضاري للأمة. يمكن تلمس ذلك، ربما، من خلال جزع اليوت الذي عبر عنه حين قال: لو سُئلت عن شاعر في الدانمارك أو النرويج وأجبت أنه ليس هناك شاعر معروف لديهم لأصابني الرعب وعرفتُ أن البربرية قادمة.

أنا أكتب عن تجربتي، وهي تجربة ليست بمنأى عن تجارب الناس، وقد مررت بالأحداث ذاتها، والأماكن ذاتها، وبلدان النفي ذاتها، وحين أخلو لنفسي قد أشعر بأنني لست بعيداً عن الآخر أيضاً حين يخلو بنفسه إزاء هذا العالم المقتحم الذي لا فكاك منه أبداً في مراقبة الآخر وسحقه.

- الشاعر عبدالكريم كاصد.. أين أنت من الجوائز، وما تعني بالنسبة لك؟

– الجوائز عُرفٌ عالميّ، ولو قارنا الجوائز الممنوحة في بلداننا بالجوائز في البلدان الأخرى لبدتْ ضئيلة لا قيمة لها. هنا حتى المؤسسات المحلية لها دورها في التفرغ والجوائز والمنح لمن يرغبون بطباعة أعمالهم. إضافة إلى الاهتمام الكبير الذي يولى للمترجمين خاصة، من خلال المنح والتفرغ، لكنها من جهة أخرى ليست شاغلي أبداً، وهي الآن في محنة لواهبيها ولممنوحيها، وقد حازها بعض من ليس لهم موضعٌ مؤثرٌ في الشعر والنثر معاً.

- على الرغم من الدراسات التي كتبت عن دواوينك، وهي ليست قليلة بالتأكيد، فإنّ ثمة شعوراً لديك بأنك ظلمت نقدياً؟

– مرّة كنت أتحدث مع شاعر إنجليزي صديق عن الجوائز فقال لي بالحرف الواحد: (إن ما كتبه



من المقاهي الثقافية في بغداد

الشعور العميق يعادل الفهم العميق ويقترب من الحدس

المجتمع غير المستقر لا يستطيع أن يؤسس مشروعه الثقافي الذي يشمل هويته الحضارية

عنك جون بيرجر هو بالنسبة إلي أكثر قيمة من أيّ جائزة). طبعاً في هذا الكلام مبالغة كبيرة، ولكنه يعبّر، من جهة أخرى عن احترام كبيرٍ لبيرجر ورأيه ومحبةٍ لشعري. وهناك العشرات من الأمثلة التي أتردد في ذكرها. كم كنت ممتناً حين كان يقدمني الشاعر الإيطالي رومانو تزيراسكي إلى رؤساء مدينته باحتفاء كان يخجلني. إن جائزتي الكبيرة هي هذه لا بصفتي شاعراً فرداً، وإنما بصفتي إنساناً وامتداداً لتاريخ عريق من الشعر، مثلما هي جائزتي الكبيرة حين يلتقي بي البسطاء من بلدي ويعبرون عن محبتهم لي ولشعري.. أناس لا أعرفهم ألتقي بهم في مقاهي بلدي وساحاتها، وشوارعها، ومحطاتها. إنها جائزتي حقاً. إنهم يدركون بحاستهم أنني واحدٌ منهم حتى وإن لم يفهموني أحياناً. إنّ لهم غريزة هائلة في التعرف إلى من أحبهم.

- المقاهي في العراق، خصوصاً بمدينتك البصرة، لها رونقها وجاذبيتها وعنفوانها، وكنت تجلس فيها باستمرار، اذكر لنا أسماءها ومن هم الأصدقاء الذين كنت تجالسهم هناك؟

– كتبت عن المقاهي كثيراً بعضها واقعية وأخرى متخيلة، إلا أنها تسعى من جهة أخرى إلى تحفيز مخيلة القارئ على البحث عن جذورها الواقعية، أو تحفيزه على المشاركة في خلقها أيضاً. بعض هذه المقاهي لم يعد لها وجود قط، وبعضها أكسبتها المخيلة، ربما، جمالاً لم يكن موجودا فيها في الأصل، ولعلها بسبب قدمها تبدو غابرة، أو لا وجود لها، وإن وجدت. وفي وسط هذه المقاهي اللا مرئية: ثمة مقهى، لم يتبق منه سوى رصيفه، أو مقهى حلّ محله شيءٌ آخر مقيت لا يستوقفك أبداً، حتى من أجل التذكار. في هذه المقاهي مرّ أدباء، وفنانون كثيرون أحياء وموتى: بدر شاكر السياب (المتنقل بين «مقهى هاتف» الذي لاتزال آثاره باقية، في البصرة القديمة، ومحل فيصل حمود لبيع الجرائد)، أما عن أصدقائي فمنهم: محمود عبدالوهاب، ومحمود البريكان، ومحمد خضير، وإسماعيل فهد إسماعيل، وحسين عبداللطيف، وكاظم الحجاج، ومصطفى عبدالله، ومهدي محمد علي، وجاسم العايف، وجميل الشبيبي.. ومبدعون آخرون، وها هي الآن تُسكننا أماكن وبشر وأحداث لا ندري أهي واقع أم خيال، وقد نأت بنا السنون عنها.. مقاه متخيلة لا مرئية نورثها إلى أحفادنا كلماتٍ وأشباحاً لعلها تتجسد ذات يوم.

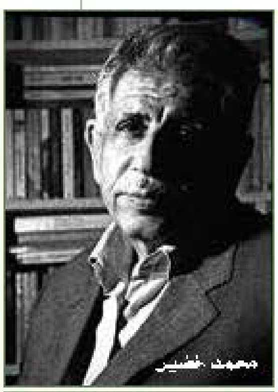
- كيف ترى المشهد الشعري العربي حالياً؟

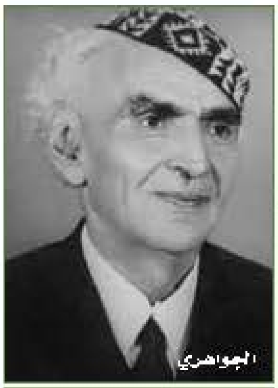
– ليس للشعر مسارٌ واحد وهو المتعدد في الأمكنة والمكان الواحد معاً، فما بالك بالمشهد العربيّ وهو يضجّ بهذا الحضور الواسع للشعراء من الأجيال العربية المختلفة. هذه الأجيال تمتدّ من الخمسينيات وحتى الوقت الحاضر، ممثلة برموزها الذين مازالوا أحياء، في مرحلة هي من أصعب المراحل في تاريخنا، حيث تتصارع الأشكال وتتقاطع، لا في الواقع وحده وإنما في انعكاساته المفارقة له في الكثير من الأحيان في الشعر والفنون الأخرى. في هذا الاحتدام أرى أنّ الشعر العربيّ لم يعد اختياراً، بل ضرورة لاحتواء هذا الواقع المرعب، وتجاوزه في آن، إلى ما هو أبعد في تصوره للعالم وللإنسان.. إلى الحرية المفقودة في هذا العالم الكابوس. إنّ غنى الشعر العربيّ نابع من غنى واقعه المحتدم وتاريخه وآفاقه أيضاً، وعدم استيعاب هذا الواقع والبقاء في حدوده يشلّ قدرة الشعر، مثلما يشلها مفارقته أي إزاحته لهذا الواقع والقطيعة معه، لذلك تكمن أهمية الشعر في حركته بين هذين القطبين: الضرورة، ووعيها بحرية الشاعر. وهنا تتبدى مسؤولية الشاعر، والمهمة الصعبة الملقاة على عاتقه، ولعلّ مهمة الناقد تبدو مضاعفة، لأنّ عليه أن يستوعب الواقع وانعكاساته في الشعر والفنون الأخرى، ما يتطلب معرفة وإحساساً عميقين لا يجتمعان دوماً لدى الناقد الواحد، وقد لا يتوفر أحدهما بالشكل الذي ينبغي له في هذا العصر المتداخل، التي تتصارع فيه المعارف والأحاسيس

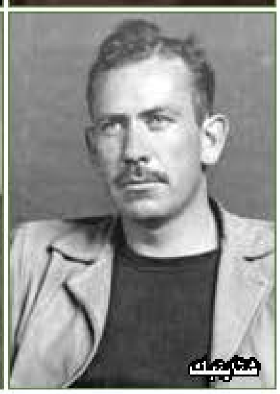
اكتب تجربتي الإنسانية وهي ليست بمنأى عن تجارب الآخرين بل تعبر عنهم

اللغة وسيلة تعبير لذلك الإحساس بها يختلف عن التفكير والكتابة


بودلير

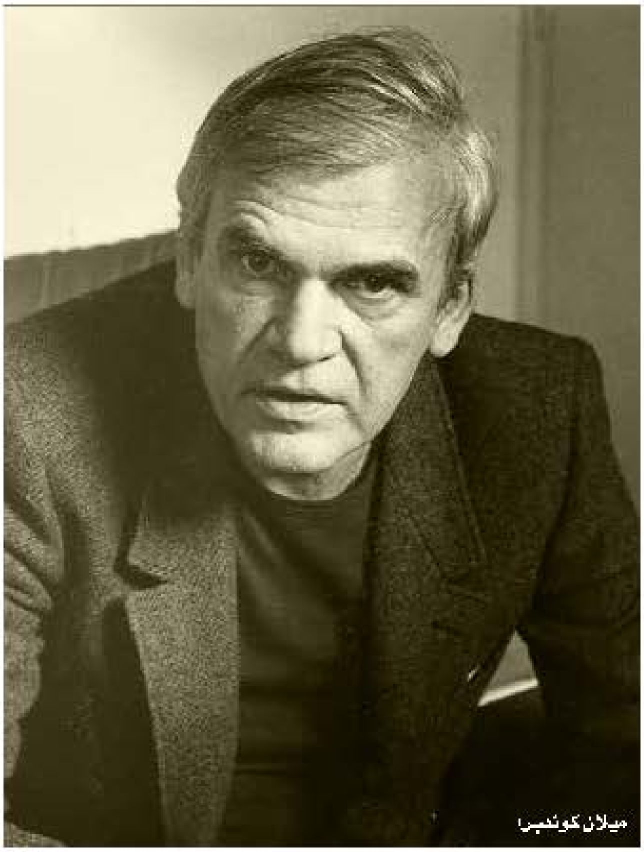

محمد خضير


الجواهري


شتاينبك


ألبير كامو


البياتي


ميلان كونديرا


كولن ويلسون

فن الرواية

بين كولن ويلسون وميلان كونديرا


سامر الشمالي

كتب كولن ويلسون أولى رواياته في سن مبكرة، عند بلوغه الثامنة عشرة، ونشرها بعد عشر سنوات تحت عنوان (طقوس في الظلام)، وقبل عيد ميلاده الخامس والعشرين ظهر كتابه الفكري الأول (اللامنتمي) الذي حقق شهرة واسعة، ولايزال يصنف كأهم أعماله برغم ما كتب بعده من مؤلفات في مجالات الفكر والفلسفة وعلم النفس والنقد الأدبي والرواية..

ولد ميلان كونديرا في التشيك عام ١٩٢٩، وغادرنا عام ٢٠١٣ عن اثنين وثمانين عاماً، تاركاً إرثاً ضخماً يربو على مئة كتاب. وقد نشر أول كتبه في الرابعة والعشرين من العمر متضمناً مجموعة قصائد، لكنه لم يوفق، فكفَّ عن كتابة الشعر. ولم يُعرف كمؤلف إلا بعد عشر سنوات عقب نشر مجموعته القصصية الأولى (غراميات مضحكة). وبعد منع كتبه من التداول، هاجر إلى فرنسا عام ١٩٧٥ ونال جنسيتها- بعد إسقاط جنسيته- ثم انتقل إلى الكتابة بالفرنسية مع روايته (البطء) ١٩٩٥.

وميلان كونديرا من أهم المرشحين لجائزة نوبل للآداب في المدة الأخيرة.

ومع أن عمر الرواية لا يزيد على القرنين ونصف القرن، يجد (ويلسون) أنها أحدثت تحولاً كبيراً في تاريخ البشرية، ربما يفوق ما توقعه الروائيون أنفسهم، وذلك: (عندما (غيرت من ضمير العالم المتمدن.. إننا نقول إن داروين وماركس وفرويد غيروا وجه الثقافة الغربية، لكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين).

لا يصرح كونديرا بمثل هذه التصريحات المفرطة في مديح الرواية برغم عدم إنكاره أهميتها ودورها في تطوير المجتمعات والارتقاء بالإنسان المكتشف والباحث: (لا تبحث الرواية في الواقع، بل في الوجود. والوجود ليس هو ما وقع، الوجود هو حقل الإمكانات الإنسانية، هو كل ما يمكن أن يصيره الإنسان، هو كل ما يكون الإنسان

قادراً عليه. إن الروائيين يرسمون خريطة الوجود باكتشافهم هذا الإمكان الإنساني أو ذاك.. لكن، مرة أخرى، أن توجد، فهذا يعني الوجود في العالم. يجب إذاً فهم الشخصية الروائية وعالمها بوصفهما إمكانات). وهذا يجب الانتباه إلى أن الروائي ليس بالمؤرخ والواعظ، إنه ببساطة مجرد كاتب غير ملزم بالواقع، ويشتغل على الخيال الذي يرسمه على صفحاته. لكن هذا لا يعني أنه منفصل عن الواقع، بل عن طريق هذا الخيال يكتشف الواقع بطريقة أفضل.. وربما أكثر واقعية.

يؤكد ويلسون أن قراءة الرواية فعل معادل لخوض تجربة حياتية، فبتعدد قراءات الروايات تتضاعف تلك التجارب التي يعيشها الفرد، وهي لا تقل أهمية– على المستوى الفكري– عن خوض تجارب حقيقية، لهذا يكتسب القارئ خبرة ومعرفة لا يمكن تحصيلها من الحياة اليومية دون الاطلاع على التجارب المتاحة على الورق: (إن الهدف من الرواية هو تقديم وعي متسع الزاوية، وإن الوعي اليومي ضيق ومحدود، وإن الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها حتى الآن).

ينأى كونديرا بنفسه عن الأفكار المجردة، ويبتعد عن الجدية الصارمة عند شرح أفكاره، ويتحدث بعفوية وبعمق في الوقت نفسه: (إن حكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة. فالرواية لم تنشأ من العقل النظري، بل من روح الفكاهة).

ومن هذه الزاوية يجد أن قوانين الرواية فنية بالضرورة، وليست أخلاقية. والنظرة الروائية، من هذه الزاوية، معرفة الحياة اليومية بمفارقاتها لفهمها على حقيقتها.

لا يستطيع ويلسون الذي كتب في مجال الفكر والرواية، الفصل بين هذين المجالين عند ممارسة الكتابة، فهو عند طرح أي قضية فكرية يدعم آراءه بشواهد ينتخبها من الروايات، مفسراً وشارحاً أفكاره عن طريق شخصيات الروايات باعتبارها حقيقة حية في الفكر البشري. لهذا كانت كتبه الفكرية قريبة من النقد الأدبي، كما نستطيع القول إن كتبه في النقد الأدبي تنحو منحى فكرياً.

وهذا المفكر المبدع والناقد الدؤوب ينكر الادعاء بأن لا علاقة للإبداع بالفكر، بافتراض أن الأدب معني بالحياة اليومية وشؤونها، ولا علاقة لها بالأفكار. ويؤكد مراراً أن الأفكار عماد الرواية التي تختزل الحياة وتعيد تقديمها بطريقتها، ودليله أن الرواية ولدت مع أطروحات الأفكار الكبيرة في بدايات عصر التنوير، وبالنتيجة اختيار الأفكار ومعالجتها هو ما يميز بين روائي وآخر، باعتبار الأسلوب انعكاساً للفكرة لا غير.

ويؤكد أن الروايات التي يكتبها غير الموهوبين لا تخلو من الأفكار أيضاً، وإن كانت مبتذلة، ولكن هذا لا يعني أنها غير صادقة، لأن كل فعل كتابي نتاج فكرة ما.

ويجد ويلسون أن ثمة روائيين توقفت تجربتهم عند حد معين دون تطور، لأنهم لم يشتغلوا على الأفكار كما ينبغي، لاعتقادهم الخطأ أن الرواية تدور حول الواقع المجرد من الأفكار، وبذلك فشلوا في اكتشاف أن: (الطريقة التي ينظر بها الروائي للواقع هي فكرة من الأفكار وإذا ما تطور عمله، فإن الأفكار يتعين عليها أن تتطور أيضاً).

لا يحبذ كونديرا ربط الرواية بالأفكار المجردة، ويؤكد أن مهمة الرواية اكتشاف الوجود من حوله، أي التفكير بالإمكانيات المتاحة، والأشياء التي يمكن أن تصبح يوماً ما حقيقة بالفعل. ولا يكتفي بوصف الرواية التي لا تسير ضمن هذا المضمار بأنها فاشلة، بل ينعتها بأنها مجردة من الأخلاق أيضاً. وفي رأيه أن ما يمنح الرواية أهميتها الخاصة أنه لا يمكن أن يحل محلها فن آخر يعوض عنها: (إن اكتشاف ما لا يتسنى اكتشافه سوى للرواية هو العلة الوحيدة لوجود الرواية. فالرواية التي لا تكتشف جانباً من الوجود بقي مجهولاً إلى الآن هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية).

يحذر ويلسون من أن الأفكار وحدها لا تصنع الرواية الناجحة، فلا بد من حضور متعة المتلقي لتكتمل دائرة الإبداع المثلى، باعتبار أنه: (إذا رجحت كفة



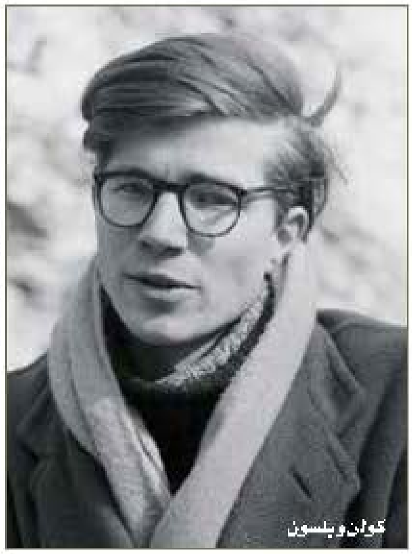
كولن يرى أنها أحدثت تحولاً كبيراً في تاريخ البشرية وأن قراءة الرواية لا تقلّ أهمية عن كتابتها

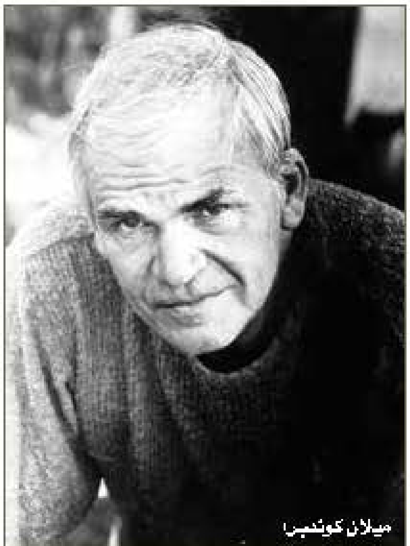
كونديرا يدعو إلى أن لا يكون الروائي مؤرخاً أو واعظاً وأن قوانين فن الرواية ليست أخلاقية

الهواجس على المتعة، فإنه لا يملك الحق في أن يطالب بجمهور بحجة أنه فنان جاد إذ ما إن يفقد صفة المسامر الجيد، حتى يفقد صفة الفنان الجاد). وهذا الطرح نادراً ما يعالجه في كتبه الأخرى، وهنا تطرق إليه بإيجاز شديد.

يفترض كونديرا أن القارئ لا يكتشف كل ما تقوله الرواية، والسبب أن: (كل رواية تقول للقارئ: الأشياء أشد تعقيداً مما تتصور). وربما القارئ غالباً لا يريد معرفة كل ما تريد أن تقوله الرواية بالفعل كي لا يرهق نفسه، ويكتفي بمتابعة مسيرة الأحداث، وحركة الشخصيات، مستمتعاً- وحسبه هذا إذا كانت هذه رغبته- أما من يعمل جاهداً لقراءة ما بين السطور فهم أصحاب الاختصاص من النقاد الذين يشتغلون على النص الأدبي بطريقة قد تجعله مجرداً من المتعة أمام القارئ العادي، أما القارئ المهتم فقد يشعر بالمزيد من المتعة عندما يكتشف أسرار الرواية التي بين يديه.

برغم المديح المفرط للرواية من قبل ويلسون فإنه يجد أن الرواية لن تستمر في التأثير على المسيرة البشرية إلى ما لا نهاية، بل يبدو عمرها قصيراً مقارنة مع عمر الحضارة، ويحدد أهم أسباب الانحسار: (أصبحت الرواية ذاتية أكثر وشخصية أكثر فقدت حركتها الواضحة إلى الأمام). مفترضاً أن الروائيين لم تعد لديهم القدرة على تجاوز أسلافهم الكبار، بل حتى التجريبيين منهم، أمثال: بروست- جويس- بيكيت.. لم يضيفوا شيئاً مهماً يعتد به إلى تاريخ الرواية. وهذا يعني أنه إذا استمرت الحال على هذا المنوال فالرواية لن تقوم بأي دور للتطور البشري مرة ثانية.


كولن ويلسون

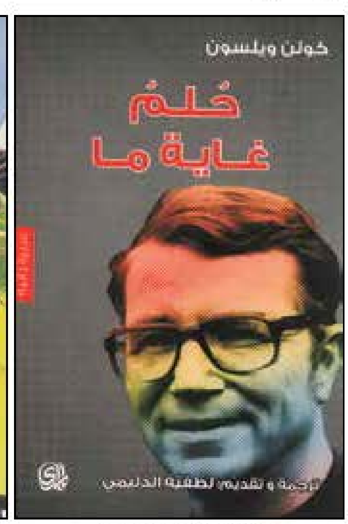

ميلان كونديرا

ليس الحديث عن نهاية الرواية بالحديث الخامل، فـ(كونديرا) يتحدث أيضاً عن الأمر نفسه، لكن من وجهة نظر مختلفة، وإن بدأ حديثه كسلفه، أي بترديد القول إن كثيراً من الأدباء تحدثوا بهذا الشأن قبله: (لقد كانوا يرون أن الرواية سوف تختفي على طريق التقدم لمصلحة مستقبل جديد جذرياً، ولمصلحة فن قد لا يشبه إطلاقاً ما كان موجوداً قبله. ونتيجة ذلك: سوف يتم قبر الرواية باسم العدالة الاجتماعية، تماماً مثلما سوف يتم قبر البؤس والطبقات السائدة والأنماط العتيقة للسيارات والقبعات).

فـ(كونديرا) لا يربط تلك النهاية بإخفاق الروائيين بالتجديد داخل الرواية نفسها، بل بالظروف الحياتية المحيطة بالروائيين. وتحديداً عندما تحاصرهم الأيديولوجيا الشمولية، كما في الاتحاد السوفييتي ومعسكر أوروبا الشرقية سابقاً. ويؤكد أن الرواية فن الشك والالتباس والنسبية، لهذا لا تعيش إلا في فضاءات الحرية وتعدد الآراء. والرواية من هذه الزاوية لا تموت، لكن يمكن أن يتوقف تاريخها مؤقتاً بتكرار نماذج ثابتة دون إبداع حقيقي، ولكنها تعود إلى الحياة في حال توافرت الظروف المواتية من جديد.

اختلفا حول أهمية ارتباط الرواية بالأفكار ودورها في نجاحها ورواجها بين القراء

اتفقا على أن الرواية لن تستمر في التأثير الفاعل في تطور البشرية إذا لم يتوافر لها فضاء الحرية وتعدد الآراء



من مؤلفات كولن ويلسون



من أغلفة كتب ميلان كونديرا

ظلال



نجيب العوفي

جمعة اللامي
شاهد من جيل الستّينيات

التجربة القصصية للقاص والروائي والأديب العراقي العريق جمعة اللامي، هي ثمرة لعقود طويلة من الزمان، تتحدر إلينا من أواسط الستينيات من القرن الفارط، وما يفتأ العطاء موصولاً إلى الآن، بلا ملل أو كَلل. وقد لمع اسم جمعة اللامي في فُسْحة المشهد القصصي العربي بعامة، في مرحلة تاريخية مُبكِّرة وحسّاسة، شهدت فيها القصة القصيرة العربية مخاضات حداثية وتجريبية مهمة، غيّرت من طقوس العَرُوض القصصي السائد، وفتحت آفاقاً جديدة ومُشْرعة للكتابة القصصية. وكانت مساهمة جمعة في هذا المجال بادية ولافتة للأنظار، حيث ضخّت نصوصه القصصية المبتكرة نُسوغاً جديدة وحارة في جسد القصة العربية القصيرة.

ذلك ما يتبدّى جليّاً وبهيّاً من خلال مجاميعه القصصية الرائدة: (من قتل حكمة الشامي)، و(اليشن)، و(الثلاثيات) و(على الدرب).. وأهم ما يسم ويميز التجربة القصصية لجمعة اللامي ما يلي:

تجديد شكل القصة العربية القصيرة والنأي بها عن الثوابت والقواعد الكلاسيكية المألوفة والمعروفة.

> ضمت نصوص جمعة اللامي القصصية والروائية نسوغاً جديدة وحارة في جسد السرد العربي

مهارة الالتقاط والرصد لثيمات Thèmes مرحلية ضاغطة ومحورية: كالقمع والمنع والمُلاحقة والسجن، وما يترتب عنها من مشكلات ومآزم اجتماعية ونفسية تأخذ بخناق الشخوص القصصية.

واللامي هنا، يعتبر في طليعة القاصّين العرب الذين رصدوا كوابيس وشجون الزمن العربي برهافة إبداعية وسخرية سوداء، الشيء الذي نحا بنصوصه منحىً سوريالياً وفانطاستيكياً، إذ يحكي ويحاكي واقعاً عربياً موغلاً في سورياليته ومأساويته.

وأضيف: مع هذا المنحى التحديثي والتجريبي في قصص اللامي، تحضر الذاكرة التراثية حضوراً قوياً ودالاً، من خلال أقنعة ورموز بليغة.

واللامي في ذلك، يحاول اجتراح المعادلة الصعبة، من خلال التوليف بين البعد التراثي والبعد الحداثي. ومن ثم لم تكن حداثته القصصية حداثة شكلية أو استعراضية على غرار كثرة كاثرة من شباب القصة العربية، بل كانت حداثة أصيلة ناضحة من إناء، ومتحرّكة فوق صفيح عربي ساخن وناغل بجمرات الأسئلة.

أعني بهذا: أنها حداثة سردية وإبداعية اقتضتها وحتّمتها احتقانات المرحلة وكوابيسها العاتية. وإذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة، كما قال النفري. أو بالأحرى، إذا اتسعت (الكُرْبة) ضاقت العبارة.

وقد اكتوى اللامي بلظى هذه المرحلة وعانى قرائر أسئلتها وكوابيسها، فكان إبداعه طالعاً من نار ونور، وخارجاً من أصلاب زمانه ومكانه وإنسانه، وكان الشكل عنده لصيق المضمون وصنوه.

> المنحى التحديثي لديه يحضر الذاكرة التراثية بدلالات

وبقدر ما جلّى اللامي في كتابة القصة القصيرة، كان مجلّياً أيضاً في الكتابة الروائية التي وشّع فيها من مروحية إبداعه وأسئلته وهمومه العربية والإنسانية والوجودية.

ذلك ما نجتليه في رواياته الجريئة: (المقامة اللامية)، و(عيون زينب)، و(مجنون زينب)، و(الثلاثية الأولى).

وعبر مختلف ومؤتلف أعماله الإبداعية والأدبية: السردية والشعرية والصحفية، كان اللامي شاهداً على عصره.

وبين بغداد منزله الأول، والشارقة منزله الثاني، عاش اللامي زهرة عمره، وزهرة إبداعه؛ حيث ظل كصِنْوه ومُواطنه السيّاب، قريباً من الخليج وغريباً على الخليج في آن. والأدباء الكبار غُرباء في أوطانهم.

إن جمعة اللامي بعبارة جامعة، يُعتبر من روّاد الحداثة السردية (القصصية والروائية) في العراق، وفي الوطن العربي قاطبة، بمعيّة رفاق بواسل على الدرب من جيل الستينيات والسبعينيات من القرن الفارط. وهو الجيل الحداثي- التاريخي المتميّز الذي وصفه الراحل مُطاع صفدي بـ(جيل القدر).



الدكتور الصادق أحمد آدم:

نقدر ما تقدمه الشارقة للثقافة العربية

أميمة أحمد

اللغة العربية رسمية في دستور تشاد إلى جانب اللغة الفرنسية، غير أنها لا تلقى الدعم مثل اللغة الفرنسية، ما سبب صراعاً لغوياً وثقافياً بين النخبة التشادية، مع أن أغلبية التشاديين يتكلمون اللغة العربية، فضلاً عن القبائل العربية التي استوطنت تشاد قبل الإسلام، حسب الدكتور الصادق أحمد آدم، الأمين العام للاتحاد العام لمؤسسات دعم اللغة العربية في تشاد، الذي وصف تشاد (الدولة العربية المنسية) في حواره مع «الشارقة الثقافية».

- كيف تدعمون للغة العربية وهي لغة رسمية وفق دستور تشاد؟

– كاتحاد لمؤسسات دعم اللغة العربية في تشاد، هو قوة اقتراح يقدم الأفكار والتوجيهات إلى جانب الجهود الفردية والمؤسسات لتطويرالسياسة التعليمية بكافة المراحل الدراسية، من المرحلة الابتدائية وحتى الجامعة، نُذكّرهم بأهداف تعليم اللغة العربية ومستقبلها، ونحث الطلاب ليهتموا باللغة العربية لأنها لغة القرآن الكريم، وبها انتشر الإسلام والحضارة الإسلامية، ليس في تشاد فحسب، بل في العالم أجمع.

- منذ متى كان للعرب وجود في تشاد؟

– ينقسم الوجود العربي في تشاد إلى حقبتين، قبل الإسلام وبعده، فقبل الإسلام

جاءت إلى تشاد هجرات متعاقبة من الجزيرة العربية أي قبل بعثة النبي صلى الله عليه وسلم، وبعد البعثة النبوية هاجر أثرياء العرب إلى إفريقيا، وبعضهم استوطنوا في تشاد، وهم من قبائل عربية لها امتداد في الجزيرة العربية، منها: قبائل بني هلال، والرواشدة، وبني عامر، والمحاميد، وخزام، وأولاد علي، والعساولة، وغيرها..

· أين يتركز الوجود العربي في تشاد؟ وكم نسبتهم من عدد السكان؟

– قديماً تركز العرب في شمال غربي تشاد مع الحدود الليبية حالياً، وفي الجنوب الشرقي المتاخم للسودان، وحديثاً يوجدون في وسط تشاد، وهم ينتشرون في مناطق كثيرة من تشاد وليس في منطقة واحدة، ويشكلون نسبة كبيرة من عدد السكان، فنسبة المسلمين زهاء ٥٥٪ من السكان والأغلبية منهم عرب، واللغة العربية لغة رسمية في تشاد إلى جانب اللغة الفرنسية، فإذا لم يكن العرب النسبة الأكبر فحتماً نسبتهم تأتي في المرتبة الثانية، علماً أن تشاد موطن لأكثر من ٢٠٠ مجموعة عرقية ولغوية مختلفة.

· بصفتك أستاذاً في التاريخ: هل حكم المسلمون في تشاد؟

– تاريخ تشاد يعود إلى عصر الإمبراطوريات، حين قامت أول مملكة إسلامية في تشاد في القرن الثاني الهجري/ ٨٠٠ ميلادي، كان اسمها (مملكة كانم) شمال شرقي بحيرة تشاد، ثم اتسع نفوذها في القرن الثالث الهجري حتى شمل منطقة السودان الأوسط بأكملها، وأول ملك للمملكة هو دوجو ابن إبراهيم. ومملكة كانم أو المملكة السيفية نسبة إلى سيف بن يزن جدّ حكّام هذه المملكة، اشتهرت في التاريخ الإسلامي الحديث بكثرة ما خلّفته للمكتبة العربية من مصنفات في شتّى فنون العلوم الإسلامية. وخضعت تشاد للاستعمار الفرنسي عام ١٩٢٠م ونالت استقلالها عام ١٩٦٠م.

· هل توجد أكثر من لغة رسمية في تشاد؟

– يوجد في تشاد لغتان رسميتان، اللغة العربية واللغة الفرنسية، وهما لغة التعليم، ولكن لغة الشارع هي اللغة العربية، خاصة في المناطق الجنوبية التي يسكنها غير المسلمين، يتحدثون ويتفاهمون فيما بينهم باللغة العربية. والأكثرية الإسلامية في شمالي ووسط تشاد، يتكلمون اللغة العربية.

· الازدواجية اللغوية في تشاد فرنسية/ عربية، هل سببت هذه الازدواجية صراعاً لغوياً وثقافياً كما في كثير من المستعمرات الفرنسية؟

– أجل، يوجد في تشاد صراع لغوي وثقافي شديد جداً، لأن الفرنسيين يدافعون عن لغتهم، ويعملون بكل الطرق لنشر لغتهم الفرنسية، لذلك الصراع قوي بين الطرفين الفرانكوفونيين والمعربين، والفرانكوفونيون يتلقون الدعم الكبير داخلياً وخارجياً، وقد تطوروا بلغتهم الفرنسية، التي هيمنت على مؤسسات الدولة، بينما اللغة العربية لا تلقى

نبذل في تشاد كل الجهود الفردية والمؤسساتية لحماية اللغة العربية بين طلابنا

يوجد تنافس بين اللغة العربية والفرنسية وهما لغتا التعليم عندنا



إحدى جلسات مؤتمرات اللغة العربية

أي دعم لأسباب كثيرة؛ منها غياب الدعم العربي لعرب تشاد، ولا توجد منظمات عربية داعمة للغة العربية تقدم دعماً ملموساً للعربية في تشاد، فنحن كعرب نعاني هذا الصراع كثيراً، ونعاني أكثر من ذلك تجاهل العرب لنا.

• متى ظهر الصراع اللغوي في تشاد؟

– بدأ الصراع اللغوي والثقافي في تشاد منذ الاستقلال عام (١٩٦٠) وحتى اليوم، ونحن في الاتحاد العام لمؤسسات دعم اللغة العربية في تشاد نحارب التمييز بين اللغتين الفرنسية والعربية، ونحتج على منح أغلبية المناصب للمفرنسين دون المعربين، فنحن كاتحاد ندعو دائماً إلى المساواة بالفرص بين اللغتين العربية والفرنسية، ولكن في الواقع هناك تمييز، بالرغم من أن لغة الشارع التشادي عربية.

• هل تُدرس اللغة العربية في المدارس والجامعات الحكومية؟

– تأسست مدارس بجهود أعضاء وأولياء ومحبي اللغة العربية، هؤلاء أسسوا العديد من المدارس الابتدائية، وعددها يقارب عدد المدارس الفرنسية التي أنشأتها الدولة ودعمتها. توجد معاهد عليا وجامعات عربية حكومية، تُدرس التخصصات النظرية فقط، وتفتقر إلى التخصصات العلمية. حالياً يوجد أربع جامعات، إضافة إلى كلية الدعوة، جميعها فروع نظرية للغة العربية، بينما جامعات الفرنسيين تُدرس الفروع العلمية والنظرية معاً.

• هل تعني أن مؤسسات التعليم بالعربية تأسست بجهود أهلية؟

– نعم، نحو ٩٠٪ أنشأها القطاع الخاص، بينما الدولة أنشأت جزءاً بسيطاً جداً من المؤسسات التعليمية بالعربية، لكن الدولة قامت بدور مهم، فقد وظّفت حملة الشهادات باللغة العربية في جميع المؤسسات التعليمية العربية والفرنسية، ويقومون بتدريس اللغة العربية. هذا هو الجانب المحمود للدولة.

• بصفتك رئيس مؤسسة تدعم اللغة العربية، هل فكرتم بالتعاون التعليمي مع دول عربية؟

– نعم فكرنا ومع جهات عربية كثيرة، لكن لم نجد استجابة، نعتقد أنه بسبب الضغوط الدولية أجبرت الكثير من الدول على تقليص الدعم المادي حتى انقطع من بعضها، مثل الشقيقة ليبيا، فقد كانت داعماً كبيراً لتعليم اللغة العربية في تشاد، لقد وظّفت الكثير من المعلمين التشاديين في تشاد، الآن توقف هذا الدعم تماماً بعد الأحداث في ليبيا.

• الشارقة (عاصمة الثقافة العربية) لديها مشاريع ثقافية عديدة، منها مجمع الشارقة للغة العربية، ومعرض الشارقة الدولي للكتاب، هل لكم علاقة مع تلك المشاريع؟

– كانت لنا مشاركة لأول مرة عام (٢٠١٧) في معرض الشارقة الدولي للكتاب برواية باللغة العربية، لم يتمكن الروائي من الحضور للمعرض لعدم توافر الإمكانات المادية. ونحن كمدافعين عن اللغة العربية في تشاد نُقدّر عالياً ما تقدمه الشارقة للثقافة العربية، ونتابع باهتمام بالغ جهود صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة في دعم اللغة العربية في دول عديدة، ومشاريعه الثقافية المهمة، ومنها: بيوت الشعر، واتحاد مجامع اللغة العربية، الذي بُني مقره في القاهرة، والجوائز الثقافية الكثيرة، وتكريم المبدعين في مختلف المجالات الثقافية. ويسعدني باسم الاتحاد العام لمؤسسات دعم اللغة العربية في تشاد أن أتوجه إلى سموه عبر مجلتكم الموقرة (الشارقة الثقافية) بالشكر لما يقدمه لرفعة اللغة العربية، ونأمل أن يمتد اهتمامه إلى تشاد، وهي قلعة للغة العربية وسط إفريقيا.

الازدواج اللغوي أنجب صراعاً لغوياً ثقافياً لأن كلاً منا يدافع عن لغته

أغلبية المؤسسات التعليمية أنشأها القطاع الخاص والحكومة تحتاج إلى دعم في مجال التعليم



الصادق أحمد آدم أثناء حواره مع الزميلة نعيمة أحمد



يمزج بين الفعل الطباعي والتصويري

خالد وهل

يبدو الإنسان في أعماله منغمساً في الموسيقا



محمد العامري

يقدم الفنان العراقي خالد وهل، المولود في (بغداد) منظومة من الاجتراحات البصرية التي تحضّ المشاهد على الاشتباك مع طبيعة المادة المستخدمة في السطح التصويري، فهو يجمع بين تقنياته الطباعية وطبيعة الرسم. أتم دراسته في العام (١٩٨٦) في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد/ قسم التصميم الطباعي، ونظراً إلى الأحداث السياسية في بغداد، لجأ إلى عمان ليقيم فيها ومن ثم أصبح مقيماً بين كندا وعمان، حيث عمل فترة طويلة في محترف الفنان الراحل رافع الناصري، وقد أسس محترفه الخاص في عمان - جبل اللويبدة، ليمارس عمله كمصمم ورسام.

ويتميز الفنان خالد وهل، بدقته العالية في تنفيذ أعماله التي يجتمع فيها الفعل الطباعي والتصويري، واستطاع على رغم اختلاف المسارين أن يوفق بينهما ليخرج علينا بصيغ فنية لافتة.

فقد اتخذ من الفعل التعبيري والرمزي مساراً لتجربته الفنية، محتفياً بوجود الإنسان ومحيطه، حيث يبدو الإنسان في أعماله منغمساً في الموسيقا، ومتحداً مع أدواتها التي اختصت بموسيقا الجاز، فنشاهد عازف الساكسفون وهو منغمس بطبيعة التعبير الموسيقي، حيث نلتقط ذلك بقوة الفنان في إظهار حالة الانسجام لدى العازف.

وينطبق الأمر على عازف التشيلو والكمان كذلك، فقد أسهمت طبيعة الآلة الموسيقية بطبيعة حركة وجلوس العازف، والتي أظهرها الفنان من خلال طبيعة البناء التكويني في اللوحة.

تمتلك خطوطه رشاقة مموسقة، ففي الغالب يركز خالد وهل على الخطوط اللينة عبر مسارات رشيقة في طبيعة التعبير عن حالة الإنسان.

ففي عمله عازف التشيلو، نرى محاولات الفنان في إظهار الإحساس بصوت الموسيقا عبر ترددات الأيدي والأصابع التي تظهر كخيالات ترددية، كما لو أنها الأسطورة الهندية التي تمتلك مجموعة من الأيدي، تلك الخيالات تحيلنا إلى طبيعة الحركة الذي يفعلها العازف، وينطبق هذا الأمر على عازف الساكسفون، حيث يظهر طبيعة ترددات الأيدي وخيالات العازف في جملة تمويهية فاعلة على المستوى التعبيري، مستخدماً في الغالب المونوتون، أي ترددات اللون الواحد، عبر مفارقات تجمع بين البناء الجرافيكي وطبيعة الرسم في كثير من المعالجات.

وتمتلك أعماله مجموعة من الخطوط المركبة، التي نجد تردداتها في أكثر من مكان في العمل الفني، فالخطوط تنتشر عبر فعل سلس في مساحات العمل الفني، وهي عبارة عن تناسلات للفعل الأساسي في التكوين، ونلحظ ذلك في موضوعة (الركلجة)، وهي لعبة رياضية تنظم في ترددات مكان مجوّف؛ فيظهر الإنسان الذي يقود الدراجة الهوائية بلباسه الرياضي، كما لو أنه يرسم خطوطاً على أرضية المكان عبر مسارات العجلات، وهذا الأمر يشكل ثيمة أساسية في طبيعة العمل الذي ينجزه خالد وهل، تلك الخطوط المتشابكة جاءت من طبيعة التصميم الجرافيكي والطباعي، وقد حمل مشروعه الفني جاز منطلقاً ضد العبودية، حيث كانت موسيقا الجاز متزامنة مع التخلص من قوانين العبودية والرق في أمريكا، فأعماله تحمل

خطاباً إنسانياً عميقاً، حققه عبر مفردة الجاز وأدواته الموسيقية المستخدمة في هذا النمط من الموسيقا.

في جبل اللويبدة بعمان، يجلس الفنان خالد في مرسمه حيث أشجار التين وصوت العصافير، يسترجع في هدوئه بغداده ويحبرها بدفاتر فنية مضلعة (أوكورديون) مسجلاً هواجسه الناعمة والشجية في طيات تلك الدفاتر، يعشقها كونها تحتضن حلماً بعيداً، فهو الذي يصونها ويغلفها ويرسمها ويؤثثها بكل شجونه وأحاسيسه، فكانت مادة فنية مهمة ارتبطت بقدرة الدفاتر على الانتقال والتحرك معه في السفر، من عمان إلى كندا والعكس، فهي سهلة التصفح وتحمل في جوفها مذكراته البصرية وتأملاته اليومية.

فالدفتر الفني بالنسبة لخالد، منطقة أقرب إلى النحت، تحت شكل الدفتر وطرائق عرضه، إلى جانب الغلاف بقيمته الفنية العالية، لم تختلف تلك الأحلام المحشوة بالدفاتر عن أعماله لكنها الشكل الآخر لطبيعة حياة الفنان.

ركّز الفنان خالد في أعماله الأولى على مفردة المشاة، أي إيقاع الشارع اليومي، حيث يذهب الناس إلى أعمالهم وتفاصيلهم اليومية، أو إلى سهرات ليلية لالتقاء الأصدقاء فكانت تلك الأقدام بلا ملامح الوجوه، فقط الأقدام المتلاصقة والمحتشدة في مساحة المشي، هذا الموضوع الذي اشتغل عليه الفنان من الموضوعات المغرية في أطروحاتها وتأويلاتها، ويذكرني هذا الموضوع بصورة مختلفة بأحد أعمال براك، (النازل عن الدرج).





أعماله مذكرات بصرية تأملية

لكننا أمام أعمال الفنان خالد نلتقط صيغاً أخرى تخص الشارع العربي وطبيعة تكوينه المختلفة تماماً، هي كاميرا الفنان الذي يلتقط ما اقترب من الأرض من إيقاعات وأشكال وظلال.

ففي موضوعة المشي، التي أخذت الفنان إلى عوالم متنوعة، يقدم الفنان مساحة غائرة للتعرف إلى طبيعة المشاة في غياب وجوههم، فلم يظهر الفنان أي ملامح لمشاته، لكنه تعرف إليهم عبر الأقدام وطبيعة الإيقاع في المشي، تتحرك تلك الأقدام ككتلة إيقاعية جماعية، عبر تحديد مسارات المشي بنفس الاتجاه، كما لو أن المشاة عائلة واحدة.

وفي تلك الأعمال ظل خالد وهل مخلصاً للبناء الجرافيكي المتين الذي جاء ليخدم الرسم والتصوير، حيث نشهد الاعتماد على تدرجات لون أو لونين فقط، وهذا يحيلنا إلى الاستعاضة عن القيم اللونية المتنوعة بقوة الرسم والتكوين.

كما نرى أن الفنان خالد وهل في موضوعين مختلفين: موسيقا الجاز والمشاة، ظل مرتبطاً في فكرة الإيقاع، حيث هناك رابط قوي وعضوي بين المشي والموسيقا، وبين المشي والرقص، لذلك لم يخرج على هواجسه في التعبير عن موضوعاته التي عشقها، وكان صادقاً في الكشف عن جمالياتها العديدة.



من أعماله

يركز على الخطوط اللينة عبر مسارات رشيقة تعبر عن حالات إنسانية

خطوطه المتشابكة جاءت من طبيعة التصميم الجرافيكي والطباعي

ارتبط عبر موضوعة المشي وموسيقا الجاز بفكرة الإيقاع فأبرز جمالياتها



يحاول اختزال وتجديد القوالب والأفكار

التشكيلي حسن مير: مازلنا بحالة متواصلة من التجريب



عبدالرزاق الربيعي

للفنان العُماني حسن مير حضور دائم في المعارض الدوليّة وله مشاركات فنية في عدة متاحف مهمة مثل متحف موري في اليابان، ومتحف هيوستن في أمريكا، ومتحف لويزيانا في الدنمارك، فساهم في التعريف بالفن العُماني المعاصر في عدة مناسبات عالمية في لندن، والنمسا، وأمريكا، واليابان، ودوّل عديدة، وعرضت أعماله في عدة مزادات عالميّة مهمّة كمزاد كريستي وسوزابيس.

وأعمال حسن مير هي مزيج من الأعمال التجريديّة إلى الأعمال المفاهيمية باستخدام الكولاج وقصاصات الصحف، والصور الفوتوغرافية، وسبق له أن شارك في معرض (العرب والتعبير بالفن) الذي أقيم في (متحف موري أرت طوكيو)، أحد أبرز المتاحف في العالم، بمشاركة ورعاية من عدد من المؤسسات الثقافية والفنية اليابانية والعربية. ويفخر حسن مير بهذه المشاركات ويعدّها إنجازاً ودعماً معنوياً له، إذ تم اختياره ضمن مجموعة من الفنانين المجدّدين، والمعبّرين الذين لديهم تجارب جريئة في الطرح ومساهمات فعالة في مجتمعاتهم.

ويشهد مؤرخو الحركة التشكيليّة العمانيّة أنّ حسن مير، له السبق في إدخال الفن المفاهيمي في سلطنة عمان لأول مرة العام (٢٠٠٠)، من خلال عرض تجارب مرئيّة معاصرة باستخدام الأدوات الحديثة بالفيديو، والأعمال المركّبة في عدّة معارض، ولتجربته خصوصية تميّزه عن الآخرين، لأنه درس فنون الميديا أكاديمياً، ولم يدخل هذا المجال مقلّداً التجارب الغربية، وأدخل الفن المفاهيمي إلى السلطنة بعد تقديمه مجموعة من التجارب التي غيّرت الطرق التقليدية في النظر للأعمال الفنية، وقام بتأسيس فكرة معرض (الدائرة للفن المعاصر) التي أثّرت

في جيل من الفنانين، فقدموا أعمالاً جريئة في الطرح، وله الفضل في تأسيس الجماعة المشرفة على المعرض، وبث روح الحماس لدى العديد من الفنانين العمانيين، وحسن مير المولود عام (١٩٧٢) يحمل درجة الماجستير في الرسم عام (٢٠٠٠) من جامعة سافانا بولاية جورجيا، وله مشاركات في العديد من المعارض الدولية في كوريا، وتركيا، وسافانا بالولايات المتحدة الأمريكية، والقاهرة، والشارقة، وإسبانيا، وحصل على جوائز عديدة من بينها: جائزة السعفة الذهبية في المعرض الأول لدول الخليج بالمملكة العربية السعودية، والمعرض الثاني الذي أقيم بالإمارات.







يستمد أفكار أعماله من الطقوس المحلية

وحول أهمية مشاركاته مثل هذه المعارض يقول مير: هذه المعارض تتيح فرصة للتعريف بفناني الوطن العربي في العالم، وخاصة الذين لهم اشتغالات في الفن المعاصر، ففي نهاية المطاف هي تأكيد لحضور الفنان العماني في التظاهرات العالمية، وأحاول من خلال هذه المشاركات إغلاق الفجوات بين الثقافات المتعددة بلغة الفن العالمية، خاصة أن الصورة السائدة في العالم الغربي إزاء الفن الخليجي، والعربي كلاسيكية بحتة، ولم تشهد التطورات التي طرأت عليها خلال الفترة الماضية.

- ومن أين تستمد أفكار أعمالك؟

– بدءاً أرى أن الفن هو ترجمة لحالات الإنسان بتناقضاته التي يعيشها في ظلّ الصراعات الثقافية بين الحضارات، ومدى ارتباطها ببعضها، وقد استوقفتني الرموز منذ أن كنت طفلاً صغيراً، وتعجبت لمدى قدرتها على التحكّم في حياة الإنسان، وصياغة حياته بشكل أفضل وأجمل، ومن هنا، فأفكار أعمالي أستمدّها من الطقوس المحلية، لذا جاءت لوحاتي مزيجاً من التأملات للجانب الروحي، وطقوس الموروثات الراسخة منذ القدم في مجتمعاتنا والمتعلقة بمعتقدات الشرق وأساطيره.

الفن ترجمة لحالات الإنسان بتناقضاته التي يعيشها في ظل الصراعات الثقافية بين الحضارات



- يرى بعض النقاد أنك توغل في التجريب يوماً بعد آخر؟

– لقد أدركتُ في وقت مبكر أهمية التجريب، والبحث بأدوات جديدة لتعبر أعمالي عن قضايانا المعاصرة من خلال الفن القائم على المفهوم باستخدام فن الفيديو، ثم تطوير التجربة اعتماداً على الجذور أي عدم التجريب في الفراغ، لذلك تتّجه أعمال التجريد والتجربة عندي في السنوات الأخيرة إلى المزج بين الذاكرتين الشخصية والعامّة.

- هل يعني هذا أنك هجرت اللوحة إلى الأعمال التركيبية والفيديو آرت؟

– لم تختف اللوحة من جدار تجربتي إنها موجودة، لكنّ اللوحة لم تعد تؤثر كثيراً في المتلقّي، كما أننا نحاول أن نتواصل مع العالم بإدخالنا هذه التجارب إلى السلطنة، ونطرح قضايانا، وفي كل هذا، فنحن مازلنا في حالة متواصلة من التجريب، خصوصاً أن طريقة تقديم العمل الفني مهمة جداً نحاول أن نختزل القوالب، ونجدّد في الموضوعات، وطريقة العرض.

- وماذا عن استعانتكم بالأدوات السمعية؟

– إن الأصوات تجعل العمل الفني أكثر قوة على التأثير في الجمهور الذي أخذ يتفاعل معها، وهذا هو هدفنا: التأثير في الجمهور من خلال استخدام أدوات اعتيادية، وسهلة، وفي متناول أيدي الجميع كالتلفزيون، والأخشاب، والثلّاجة، والكرسي، لكنّنا نعرض هذه الأدوات بشكل مختلف محاولين هدم الجدار الفاصل بين العمل الفني والجمهور، وهذا لا يتوقّف على الأعمال التشكيلية، فشمل الشعر، إذ إننا حاولنا التجديد في طريقة قراءة الشعر، وفي المسرح، وتجميع المثقفين بأدواتهم المختلفة في قالب واحد مركّزين على الفن المفاهيمي، ومعاناة الإنسان وهمومه، ووجدنا قبولاً من الملتقيات الدولية، إذ تلقينا العديد من الدعوات الخارجية لإقامة معارض في عواصم أوروبية وعربية.

- وكيف كان تفاعل الجمهور مع هذه الأعمال التي تبدو جديدة عليه في العرض؟

– كان جميلاً، وقد شهدت التجربة نجاحاً من قبل الجمهور الواسع، والمهتمّين، وهذا واضح من خلال كثرة زوار المعرض.

- الأعمال التركيبية لها صعوباتها، كيف يمكن لك أن تجمل لنا هذه الصعوبات؟

– واجهتنا الكثير من الصعوبات، فالأدوات التي اشتغلنا عليها مكلفة مادياً، وتحتاج إلى جهد حتى في طريقة العرض، وكذلك نقلها عند المشاركات الخارجية، ونحاول أن نستعمل الأدوات الاعتيادية السهلة التي في متناول الجميع، وفي كل البيوت كالتلفزيون، والأدوات المنزلية لعرضها بشكل آخر مختلف، محاولين إلغاء الجدار بين الجمهور، والعمل الفني، واستخدام أدوات سمعية ليتفاعل الجمهور مع العمل الفني.



في أحد معارضه

الصورة السائدة في العالم الغربي إزاء الفن الخليجي والعربي كلاسيكية بحتة

إدخال الأصوات طريقة عرض جديدة تجعل العمل الفني أكثر قوة على التأثير في الجمهور



يبحث عن أدوات جديدة للتعبير عن أعماله



نجوى المغربي

الفيزيولوجية الحركية للون

فيزيولوجية اللون في اللوحة، خلخلة القناعات التقليدية، تفريغ الذاكرة من فكرة إنجاب سطح مصبوغ – هو إنجاب وفرض قانون فازاريلي، فالراسم للصورة يراها وهي تولد من رحم الوقت، تتكامل كأنثى مجردة بملامح رجل وصورة من كون كبير، الشكل اللوني الجديد في مدينة – أستيس – تقودها الأضواء، نظرية السكب الدلالي بما لها من فعل وحس، بعيداً عن إيذاء الفرشاة لجسد المسطح لا تتابع فعل بلوك في تنقيط أبيضه وأسوده، إنها إيقاعات هندسية مفعمة بانفعالات مشتركة بين روح جاكسون والقماشة، نزعة تفكيكية أصابته فسكب الألوان من أعلى علبتها، لتقبها لتصب على المستهدف من السطح وترسم فيزياء العمل، وتشكل فلسفة الألفة والاعتناء بالنقطة، التي حيرت الباحثين في كل علم ومنهج، السكب والتقطير لقيا استجابة جمالية تعبيرية، زاوجت بين بنائية الشكل وتجريد تعبيره.

إن إحالة اللاشكل إلى العفوية قد تجعلنا بين فكي من يدعون اللاموضوعية، ويؤكدون أواصر الفلسفة بين اللوحة وصانعها، كوننج وكلاين يزيحان الوظيفة التقليدية في ولوج إلى الملك أوليفر – لوحة من الفوضى الروحية المتفردة وأخرى من فانتازيا الأنثى في كليمنت، كالشغف الدائم في صنع عشرات الأسئلة ومئات الإجابات في تعبيرية تجريدية، وضعت انفصاماً بين السابق واللاحق من خطوط وشخوص وألوان اللوحات كشارع برلين وروئيا مونك، المنبثقة من وطأة الصراع الحضاري، فيما ركز أصحاب الفارس الأزرق على التلميحات الروحية بألوان زاهية، أكثر من ثلاثين عملاً لا تقبل إلا بالتأويل اللوني، مهما كان اختلاف المناخ الذي عاشه فاسيلي وصديقه فرانز مارك، أما كروز فربما أثبت أن القماشة ليست إلا تجربة يفوح منها عالم اللون بتطبيقاته الواسعة، التي تستقبلها العين ويحددها الدماغ، كما سمحت ظروفه بالوجود وسط مجتمع يميل للتحليل والبحث – عقب الحرب، مما انعكس على خطه التعبيري التنقيطي، فبنى الصورة من ضوء ولون، أما مزج اللون وسكبه، فبدا ذا مدلول أكثر انسجاماً مع العين الأكثر تحسساً للصبغات والأحجار، التي بنيت منها اللوحة داخل القماشة، بعد عصر حجرها للحصول منه على اللون الفريد كالفيروزي واللازوردي والعقيقي، وهو ما نفذه فيرمر في سيدة القانون والفتى الأزرق لجينز بورو.

ثم ظهرت الصبغات اللونية وطغت بعد غلاء ثمن الأحجار وارتفاع تكلفة اللوحة وعصر الحجر، اندفع الرسامون للصبغات الكيميائية المركبة، فكان بيزار وسورا على رأس قائمة المزج اللوني والسكب التنقيطي، وصولاً إلى البهاء اللوني من ألوان الطيف، وإن كان الفنانون شبيهو الانطباعية لم تغرهم تلك الصبغات، واستعاضوا بأخرى من مواد نباتية وحيوانية خالصة، وصولاً للون المنشود، جميعهم كانوا ينشدون الإشباع البصري صعوداً باللون لأعلى حالات الضوء، أما التعبيريون فمزجوا وأضافوا وعملوا على التضاد الكمي في اللون، ويظهر جلياً توظيف التضاد اللوني في مقهى فان جوخ– فسلم الطيف عنده معبر عن الظل واللون بدلاً من القيمة، لذا جاء التفرد الأعلى في الإبداع بحزمة اللون، التي فاقت التعبير عن الليل والغربة والسهر.

عكس فيرمير الذي صب أزرقه إلى الداخل، فأنتج رومانسية نقلتها رقعة الليل وآلة الموسيقا ومعصم السيدة وذهبها ودعة الأنثى العازفة وسيدة الحليب بأصفرها المذهب، فكان فيرمير بحق سيد الضوء، لعل بعض ممن رججوا اللون ورججوا نقطته بعد سكبها كانوا انطوائيين، أو عالجوا كآبتهم، فسوراه حاك الضوء من نقط صغيرة سكبها على ورقته، فأنتجت حديقة وأشكالاً ونصف دوائر وسيدات منتصبات، كان سيوراه زاهياً.

آخرون كانوا أشد صرامة ضيقوا الخط وعجنوا اللون، وحرصوا على الترتيب الزمني، مع إضافة خامات البيئة المعجونة من معدن وحجارة وجير، في مراوغة مقصودة بين التصوير والتجريد، وصولاً إلى لوحة مثقوبة يحتشد فيها التطويع والصراع، لوتشو العابر كان أكاديمية وحده، عبر بالتجريد لما بعد المستقبل، إن ركون لوحة لم يعد واقعياً، بعد حياة لا تكف عن الصيرورة والدوران والتغيير والعبث – لهذا كانت لوحة السكب اللوني واقعية أكثر من الواقع، قصد صانعها إلغاء السكون والقضاء على أي نقطة ارتكاز، هكذا ترى كارول سالمون في لوحة تثور معها كل عناصر الزمن وتزعج الغرائز – لكنها ردة فعل لا يمكن تقليم أظفارها، أجبرنا باسيليتز وجوليان على الإصغاء لطبقاتها اللونية المتهرئة والسميكة، والتي تكتفي لوحاتها بالإيماءة من دون التصريح، فهل يفهم الكل نظرية اللون أولاً، حتى نصل إلى فهم السكب والتنقيط؟

الجيل الجديد كان مهرجاً بامتياز، فقد خلط اللون بالماء وألقاه فوق اللوحة فظهرت ملامح سائحة متعددة التأويل لا ترقى لتعليق لفظي أو جداري – مارك شاجال، ألف حواراً بلغة من اللون مع مسحة من فانتازيا أوبرالية بمرارة غربة – إنه آخر من فهم وشوشة اللون قبل ماتيس، لذا فهؤلاء نسخة عصية على الأجيال اللاحقة، اللهم إلا بعض جسور مدت بين الكبار والجيل الجديد، كما نرى في محاكاة برامبوك لعدة أعمال من كوكوشا – وهو ليس إلا إحياء للمحتوى فاقداً للملمح الروحي والعمق الفلسفي والقصدي، ففي الخيل والفارس عبرت اللوحة من الحصان وراكبه إلى الوجود الزاهي عبر اللون، ثم ولجت إلى الروح، والرؤية المترفة التي رآها شيلا في أعماله، لم يرها النقاد سوى ترف لوني واضطراب غرائزي، وجنون يقف شيلا وسط كل غرفه، لا شك أن كوكوشا كان مرتاحاً وهو يرسم هانز وزوجته، وأن الفخر اللوني كان يلازمه بينما رائحة عفنة كانت تخرج من اللوحة، زكمت أنوف النقاد ودعتهم للهروب.

فيما بعد: أدركوا أن هؤلاء فنانون عظام، وأن أطراف لوحاتهم تتسع لثروة من الموسيقا والأوبرا والشعر ألهمت أصحابها، فلم يكن التطرف الفني عند ماكلرت ولينك، سوى عبور من فكرة الجمود إلى اللحاق بالروح، الشيء ذاته دفع بكوكوشا إلى الاحتفاظ بخرقة دماء جنينه ثم رسمه فيما بعد ميتاً. أنجلو: تخفياً وتمرداً وسكباً لم يعنصر البنائين وعالج أنابيب ألوانهم، فتطابق الفعل الوظيفي مع صيغ الجمال، وفق فرضيات الحضور الدلالي الجديد لمحيطات اللون وفلسفته.

ينظر إلى المسرح من خلال الممثل والضوء

مرعي الحليان
وبناء الفضاء المسرحي


أحمد الماجد

يتطلب العمل المسرحي التمايز في الإنجاز الإبداعي، ليس على مستوى اختيار النص وإعداده والإخراج والتمثيل فحسب، بل وعلى مستوى تصميم الفضاء المسرحي أو فضاء العرض، سواء أكان العرض في قاعة مسرح تقليدية أو أي في أي فضاء آخر. وكما أن للنص المسرحي وللمخرج وللممثل أهميتهم، فإن لمصمم فضاء العرض المسرحي أهميته التي لا تقل عنهم، باعتبار أن كل تلك الفعاليات الإبداعية تسير باتجاه واحد وكلها تلتقي لتصبّ في مجرى العرض المسرحي.



في ذلك، سعى المخرج المسرحي الإماراتي مرعي الحليان إلى إنجاز مجمل مكونات المنظر المسرحي لأعماله المسرحية التي أخرجها، إذ توفرت للحليان إمكانية متابعة تطور فكرة المنظر وبشكل مفسر حتى لحظة الإنجاز، أي صار بإمكانه إنجاز الأشياء بيديه، ومن خلال تفاعل الأفكار والحوارات تجاوز الحليان حالة الوسطاء وحالات الغربة بين المنفذ والمصمم، وتوثقت حالة التواصل والمشاركة بينه وبين فضاء العرض من جهة، وبينه وبين فريق العرض من جهة أخرى باعتباره المخرج والمصمم، كي ينمو المنظر المسرحي بين الفريق بالثقة وبالإحساس الخلاق.

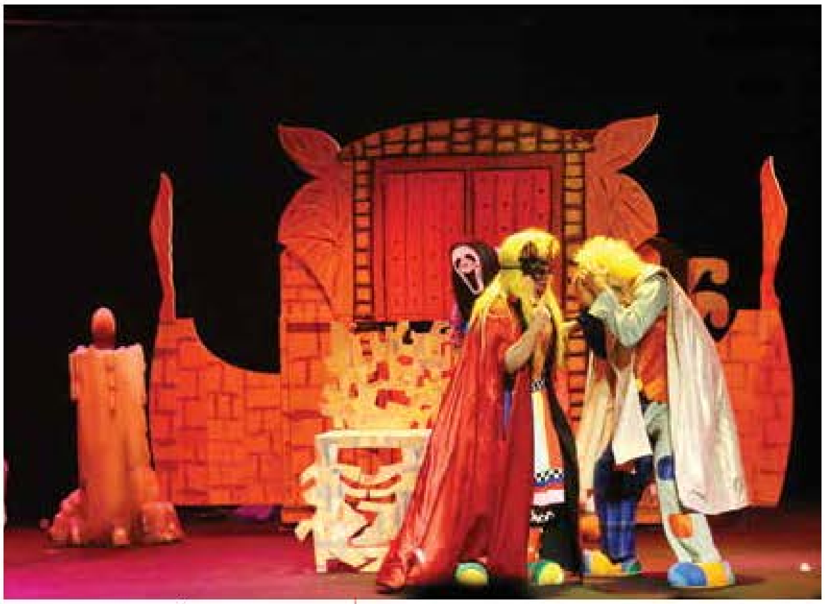
لقد حقق الحليان في عرض مسرحية الأطفال (المهرجون)، التي أنتجها مسرح بني ياس، وعرضت في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل ونالت الجائزة الكبرى ومجمل جوائز المهرجان، إضافة إلى عرضها في مدن عربية عدة، رغبته في الابتعاد عن المفهوم السائد في المنظر المسرحي في مسرح الطفل، وتحقيق الاستقلالية لعمله الفني، باحثاً عن فضاءات مسرحية ومواقع عرض قد لا تكون معدة لهكذا عروض مسرحية، ولكن تتوفر فيها الإمكانية والخصائص لأن تمنح العرض جواً عاماً مناسباً.

والحليان في عرض (المهرجون) وعروض أخرى أيضاً، سار ومن غير تخطيط مسبق منه في بناء فضاء مسرحي يتشابه في فرضياته وأسلوبه مع فرضيات وأساليب مسرح الرور الألماني، الذي تأسس في العام (١٩٨٠) على يدي المخرج الألماني الشهير روبرتو تشوللي، والذي من أهم مبادئه الحرص على حضور الممثل، وروحية العمل الجماعي.

وفي بناء وتصميم الفضاء المسرحي، نرى أن الحليان يتشابه مع تشوللي في تمكنه من بناء وتوظيف المنظر بشكل تقريبي، من خلال التمارين لحين إنجاز المنظر المسرحي الذي يتناسب مع رغبته كمصمم وكمخرج ومع طموح فريق العرض، فالفرقة لا تبدأ التمارين وهي بانتظار شيء جاهز سوف يتم تنفيذه في

النهاية، وإنما يبدأ التمرين مع البدء بتكوين شيء تقريبي، يستطيع أن يتعامل معه الممثل بكل حيوية، وهكذا يكون الجميع قد استعد لاكتشاف روحية المكان وقدرته على الشعور بالجو المسرحي، عامداً الحليان كما تشوللي الى استثمار وتحوير الأماكن غير المخصصة أساساً للعرض المسرحي وتوظيفها لفعل الحدث، وهذا ما أكده الحليان في أحد اللقاءات الصحفية، الذي تحدث عن سعيه في عرض مسرحية (المهرجون) إلى الخروج من النمط المتداول في مسرح الطفل الذي تغلب عليه القصة التقليدية والصراع بين الخير والشر، والعبور بسينوغرافيا العرض إلى أبعد من المكرر والسائد والمألوف، إذ تناولت المسرحية حكاية مهرجين يتم طردهم من السيرك، ويجدون أنفسهم مباشرة على الخشبة وأمام الجمهور، ومعهم عربة مليئة بالإكسسوارات، ومن خلال سردهم حكايات متتابعة، يبدؤون التواصل مع جمهور الأطفال في الصالة لجذب انتباههم وكسب ودهم، ومع تنامي هذه العلاقة يشعر مدير السيرك بالغيرة بعد فقدانه جمهوره، ويبدأ في نسج خطط تخريبية لإفساد عرض المهرجين، والتشويش على علاقتهم المتنامية مع الأطفال.

إن المكان المسرحي في عرض (المهرجون)، هو فضاء فعلي لا يمكن تصوره بمعزل عن تجربته ومعايشته الحسية، فما إن تبدأ التمارين تجد أنه قد تم تطوير فكرة الفضاء الثابت والمحدد الذي تخيله إلى شيء آخر، هكذا بدا المكان الذي اختاره الحليان للمهرجين، وكأنه غير مناسب لأحداث المسرحية، ولكن بعد تحليل وتفسير للنص والعلاقات، نكتشف أنه المكان الأكثر قرباً لما يريد أن يصل إليه، ذلك أن الحدث لم يعد يعرض أمام ستارة تحدد المكان، بل تحول الفضاء إلى رمز يعبر عن معنى المسرحية وغايتها وهدفها. إن هذه الفكرة قد لا تمت للنص ولفلسفته أو لوصف المكان بأية صلة، ولكن إنشاء هذا الفضاء له علاقة مباشرة بموضوع المسرحية المفترض والمكشوف من خلال تطور النص! فالحليان ينطلق في «المهرجون» وفي معظم أعماله المسرحية، سواء أكانت موجهة للكبار أو للأطفال من الفضاء الخالي، نحو تكوين الفضاء كمكان ثابت، ومع استمرار التمارين والعمل يبدأ برفع الأجزاء غير المهمة وغير الضرورية، كما حدث حين استبعد الحليان عربة المهرجين خلال زمن العرض ولم يتبق من السيرك المتخيل سوى شخوصه، وكما حدث مع تشوللي في مسرحية «بيت الدمية» لإبسن، حيث انطلق المصمم وفريق العرض من بيت بمعناه الحقيقي ومع مرور الزمن لم يتبق من البيت إلا بعض ما يشير إليه.


من أحد عروضه المسرحية

الحليان كما تشوللي، ينظر إلى المسرح على أنه فضاء وضوء وممثل، وعلى هذا الأساس يبني عليه جميع تصاميمه وفضاءاته المسرحية التي تشع بروح العرض ومعناه، ومن هذه الحقائق يتقدم بخطوات حذرة خشية أن يشوه المكان، أو يعمل على تخريبه أو الإساءة إليه، ذلك أنه يؤمن بأن أية إضافة غير مدروسة بدقة قد تقوم بفعل تدميري للعرض، كما أنه يبتعد عن أي شيء قد يضايق الممثل، بل يسعى لأن يقدم للممثل فضاء مسرحياً يساعده على المعايشة واكتشاف مكان وجوده، أو مكان وجود الحدث، مؤمناً بأن الممثل هو الأساس، وهو الذي يكتشف ويجد ويصل وينقل ما يمكن أن يتبناه العرض إلى المتلقي.

والحليان أيضاً، عندما يضع تصاميمه للعروض المسرحية، يكتشف حاجته لتصفية هذه التصاميم، وغالباً ما يضع المرشحات لينقي الفكرة، ويتخلص من كل الزوائد التي تبعدها عن ذلك النقاء الذي يبتغيه، وهو يعتقد كآخرين أن المسرح يعني الوصول بالمنظر إلى أقصى درجات التجريد، والتجريد هنا هو تكثيف المعنى برموز واضحة ومدركة، عبر التخلص من الشوائب والزوائد. وغالباً ما تتم

نجح في مسرحية (المهرجون) بأن يخرج من النمط المتداول في مسرح الطفل

يتشابه في فرضياته وأسلوبه مع المخرج الألماني روبرتو تشوللي مؤسس مسرح (الرور)

عروض مسرح الحليان وفق منظور مسرحي، ولكن هذا المقترح يتغير في العروض اللاحقة، بعد أن يكتشف الحليان أن الدلالة التي يسعى للإيماء بها لم تصل إلى القوة والإثارة والإشعاع الذي يطمح إليه

عروض الحليان المسرحية كما عروض روبرتو تشوللي ترتدي على الدوام ثياب المسرح الفقير، إذ ليس الفقر ذاته هو شغل المُخرجَيْن الشاغل، بل البحث عن الاقتصاد بكل ما يقدم على المسرح، إذ يجب أن لا تكون هناك مفردات مترفة أو استهلاكية، لا تخدم من قريب أو بعيد ما يطمحان إليه، كما أنهما يتفقان مع نظرية المسرح الفقير، في أن فكرة المسرح الفقير بحد ذاتها تسعى لأن تقدم الممثل في غناه ومعرفته وفعله، الذي يشكل الأساس في المسرح والذي يأتي بالمحصلة في خدمة أعمال الممثل فالحليان كما تشوللي يطمح عبر المسرح الفقير، إلى تقديم البساطة بكل معناها الثري، دون أن يعني ذلك أنه إذا ما احتاج إلى بذخ في تجسيد أفكاره سواء كان شراء مواد أو بقاء التكوين، سيقف ضد هذا البذخ، غير أنه لا يسعى لإيجاد مبررات لهذا البذخ، وإن كان هناك مبرر يومئ به النص.

وإذا ما دققنا في بعض مفردات مسرحيات الحليان في تصميمه للفضاء المسرحي، نجد أن الستائر والأقمشة حاضرة كدلالات لها معنى في عروضه، يستخدمها في مجمل أعماله التي يتصدى لها مخرجاً بجماليات متنوعة، ويمزج بواسطتها العالم الحقيقي بالمتخيل، في أسلوب لا يريد أن يقدم فضاء مسرحياً فحسب، وكذلك يفعل تشوللي في استخدامه لمنظر سكة الحديد في أكثر من عمل مسرحي، وفي أماكن مختلفة وبجماليات متنوعة أيضاً، وهي إحدى الدلالات في مسرح الرور حيث يتم مزج العالم الداخلي بالعالم الخارجي للشخصية، لأن مسرح الرور يرى المنظر على أنه تجسيد لمكان وجوهر الحدث أكثر مما ينظر إليه باعتباره تداخلاً بين الجو في داخل البيت وخارجه. والحليان أيضاً، يسعى في تصاميمه لمناظره المسرحية إلى إيجاد فضاء صغير داخل الفضاء الكبير، وهذا الفضاء يمنحه القدرة على عكس روح العزلة، لأنه يريد أن يخلق وهماً على المسرح بقدر ما يسعى لأن يخلق رمزاً، إذ نجد في مسرحية «المهرجون» عربة المهرجين كفضاء كبير، في داخلها ملابس الممثلين وإكسسواراتهم وحكاياتهم كفضاء صغير، مؤمناً بقدرة الممثل على استخدام هذه الفضاءات والتعامل معها، وهو ما يعطي المعنى لبناء العرض، فالمنظر هو من يخدم الممثل ويساعده على التفسير والتمييز بين ما هو زخرفي ومترف وبين ما هو مسرحي، المنظر المسرحي فعل، ليس مكملاً يساعد على الإبهار ويقتل الملل، في ذلك يقول روبرتو تشوللي: (الممثل لا يتوصل إلى الشخصية في الوهلة الأولى للأداء، بل وحتى اكتمال مراحل التمارين، إنما يبدأ الممثل بالتوصل إليها بعد العرض العاشر، حيث يتحسس قراءته للدور من خلال قراءة العرض ككل).



روبرتو تشوللي

يسعى لأن يكون المنظر المسرحي جزءاً من سرد حكاية العرض

نجده في جل أعماله متصالحاً مع إبداعه كمخرج ومصمم للفضاء المسرحي

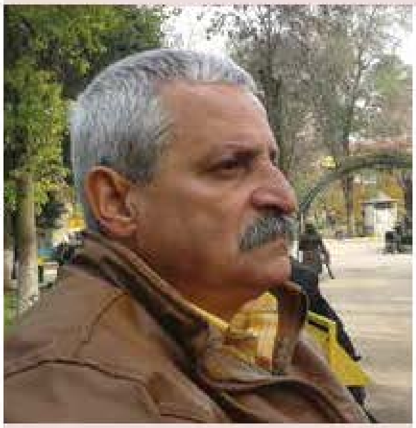


من مسرحية (المهرجون)



من مسرحيات روبرتو تشوللي

فرحان بلبل... خشبة المسرح لتكريم العقل الإنساني



أنور محمد

لقد أدرك فرحان بلبل كاتباً ومخرجاً وناقداً مسرحياً أنَّ (القيم الاجتماعية) تكمنُ في الفن، ولذا أسس عليها عمارته المسرحية؛ ذلك إنْ لم يقض على الفساد والخيانة فهو يزحزحهما، ويكسِّر جُدرانهما. وله فيها أكثر من أربعين مسرحية أخرج معظمها، أولاها كانت (الجدران القرمزية) التي كتبها سنة (١٩٦٨)، والحفلة دارت في الحارة، ويا حاضر يا زمان، ولا ترهب حد السيف، والممثلون يتراشقون الحجارة، والعشاق لا يفشلون، والصخرة، والصندوق الأخضر، البيت والوهم، والطائر يسجن الغرفة، والعيون ذات الاتساع الضيق، والقرى تصعد إلى القمر، والميراث، وعريس وعروس، وابداً.... وغيرها.

يكتب فرحان بلبل مسرحياته ويُخرجها لأنَّه يُريد أن يُنطق الجسد بصفته جسد معرفة ووجود، فلا يعيش الإنسان غريباً منفياً بجسده داخل جسده؛ فليواجه الرقابة السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وفرحان يواجه، لأنَّ الإخراج عنده هو امتداد للنص، هو الروح تحتفل بجسدها على الخشبة؛ هو مواجهةُ مَنْ يمنعُ ويقمعُ، يُطوِّل ويُقصِّر. فخشبة المسرح إنَّما هي لتكريم العقل الإنساني؛ لتحريكه ليشتغل، فلا رؤية أُحادية ولا سلطة مطلقة؛ ذلك لأنَّ مسرحه مُنجزٌ ثقافي لدعم العدالة الإنسانية وهو يعطي السيادة في الاعتقاد للعقل.

يكتب فرحان بلبل مسرحياته ويُخرجها لأنَّه يُريد أن يُنطق الجسد بصفته جسد معرفة ووجود

في (الممثلون يتراشقون الحجارة) وهي مسرح داخل المسرح، يقدِّم فرحان بلبل بحثاً سوسيولوجياً، هناك غريزة مجتمعية يتمُّ محوها إنْ في الجاهلية أو ما بعد الإسلام وإلى يومنا هذا، وهي من أقوى الغرائز: فمَنْ دفع عبدالمطلب لأن يدافع عن إبله ويترك الكعبة لربِّها ليدافع عنها، حين غزاها أبرهة الحبشي؟

في المسرحية تلعب (سمراء) وهي زوجة عبدالمطلب مع الأسودْ الذي سيمحو الأبيض، البياض. وهي في عصبية مطلقة للحرية والجمال ولقومها، فتصطدم مع (الكاهنة) التي تشكِّل الخطر كلَّ الخطر على قُريش/ الوطن، حين تقوم بقتل التكوين العصبي لأبنائه، وهي تُميِّع هوياتهم وتُدجِّنهم، وتدافع عن الخونة مثل أبي رغال، والتجَّار الذين انهزموا أمام جيش أبرهة، فتَكُفُّهُنَّ (وفاء) لتصبح راعيةً للفساد، فساد موظفي الدولة وهم ينهبون المال العام، ويعتدون على المال الخاص، وينشرون ثقافة الفساد في المسرح وفي كافة مرافق الحياة.

فرحان بلبل في مسرحه هو ضدُّ (إمَّا – أو). هو مع تعدُّد أساليب النظر والبحث. بل هو إنْ جفَّت المنابع الفكرية فمع الأخذ بنظرية (الإبداع)، كونها تحمل في بذورها حلاً منطقياً لتفسير المسائل المُختلف فيها وعليها بين القوي والضعيف، ذلك لأنَّ خشبة المسرح ليست ككرسي الحكم ملك استئثار واحتكار. وأنَّ المسرح وإنْ كان من أقنعة فهو ليس زينةً وترياقاً و(قناعاً) لأولئك الفاسدين الذين يحتمون ويأتزرون بالشرف، ومن ثمَّ بالوطنية.

والإنسان عند فرحان بلبل لا يمكن أن يعيش وحيداً، وهو إن اضطرَّ لا يمتنع عن المقاومة؛ لأنَّه كيف سنهزم العُنف؟. فرحان لا يروِّج أبداً للاستسلام، والصراع في مسرحياته اجتماعي، حتى لو كانت المسرحية تتأسَّس على أحداث تاريخية وسياسية كما في (الممثلون يتراشقون الحجارة)، لأنَّ فرحان بلبل في تراجيدياته هو يذهب إلى صراع تصطدم فيه المبادئ– صدام مبادئ. فمسرحيته الأولى (الجدران القرمزية) أخرجها عام (١٩٦٩)، وهي عن القضية الفلسطينية، بطلها العم أحمد يتصارع فيها مع عدوين: الصهيوني في الأرض المحتلة من طرف، وسلمان الخائن وخليل المتخاذل من طرفٍ ثان.

وفي آخر مسرحية كتبها فرحان بلبل ويقوم الآن بإخراجها (أبداً) مسرحٌ بداخل المسرح، يُتابعُ صدامه. ثلاثة عقلاء: أدهم ورامي وفراس يؤلِّفون مشاهد مسرحية تصطرع/ تتصارع مع واقعنا المادي المجنون الذي صيَّرته حرب السنوات السبع، وذلك في علاقة جدلية تجرِّم قوانين التخلف التي حكمت الحرب، فمات مَنْ مات وتشرَّد مَنْ تشرَّد وجنَّ مَنْ جنَّ، وكأنَّنا أبناء غير شرعيين لسوريا. فرحان في هذه المسرحية يُقدِّمُ رؤيتهُ وموقفهُ كمثقَّفٍ عضوي من هذه الحرب، فيكسرُ نواة الاستبداد، لا بالمطرقة ولا بالعصا، ولكن بالجدل؛ بأسئلة الوعي، كما فعلَ أبطالُ الطروداديات ليوريبيدس.



فيلم مصري توج بجائزة (فرانسوا شاليه)

المخرج أبوبكر شوقي يكشف الواقع من خلال ذوي الإعاقة



أسامة صفار

يعد اشتراك الفيلم المصري (يوم الدين) من الأحداث السارة والمفاجئة في دورة مهرجان (كان) السينمائي الـ(٧١)، وذلك لأكثر من سبب، أهمها؛ أنه العمل الروائي الأول للمخرج أبوبكر شوقي- مواليد القاهرة عام (١٩٨٥)، وأنجز من قبل بضعة أفلام تسجيلية قصيرة- ومن النادر جداً في تاريخ (كان) السينمائي أن يشترك العمل الأول لمخرج ما في المسابقة الرسمية للمهرجان.

اقترب بواقعية من عالم المهمشين وحياتهم المثيرة للقلق





يقدم مساحة للأطفال ليكونوا أبطالاً

الجذام في أبو زعبل المصرية. ويتابع في (يوم الدين) رحلة الشخصية الرئيسة (بشاي)، وهو رجل قبطي من جامعي القمامة شفي من الجذام، لكن آثار الجروح شوهت جسده ووجهه، يرافقه فيها الطفل النوبي الملقب (أوباما).

بعد أن توفيت زوجته المريضة عقلياً، يغادر (بشاي) مستعمرة الجذام في شمالي مصر، حيث أهملته عائلته وهو صغير، للبحث عن جذوره في جنوبي البلاد. ويترك أوباما وراءه الميتم المجاور الذي نشأ فيه، لينطلق مع صديقه على متن عربة يجرها الحمار (حربي) عبر أنحاء مصر في اتجاه محافظة قنا.

> مزج الخيال بالنظرة الوثائقية واعتمد على ممثلين هواة غير محترفين

> اقترب من مناطق لم يتطرق إليها أحد في السينما المصرية والعربية

مريض ويتيم على ظهر حمار. تبدو القصة وكأنها حكاية من أدب الرحلات العربية، إلا أن شوقي يمزج فيها روح الميلودراما مع نظرته وانتقاده للمجتمع بين كثير من الضحك وبعض الوجع، وقدر لافت من السحر والبساطة والعمق من دون الانزلاق في كليشيهات السينما المصرية والعربية.



المخرج أبوبكر شوقي

فيلمه، والقصة، وطريقة التناول والطرح، تبرهن على أن المخرج له رؤية مغايرة. يفهم تماماً دور السينما، ويدرك خطورة وأهمية ما يمكن أن يطرحه من خلالها. بالتأكيد، يصعب فقط عبر العمل الأول للمخرج إظهار قدراته الفنية والسينمائية والفكرية والفلسفية، لكن يمكن بالطبع، مقارنة بالأفلام المصرية السابقة والحالية، يستحق فيلم (يوم الدين) الاستقبال الذي حظي به خلال عروضه بالمهرجان وسط أسماء لامعة لمخرجين مخضرمين لهم ثقلهم وتاريخهم السينمائي، ومن بين مميزاته اقترابه من منطقة يندر تسليط الضوء عليها، كونها شائكة وحساسة ومثيرة للقلق، وذلك بجرأة وحساسية مرهفة، غير مكترث لمتطلبات السوق أو الذوق السائد أو حتى رد فعل الجمهور، الذي سيصدمه موضوع الفيلم وأبطاله.

ويمكن القول إن فيلم (يوم الدين) يعتبر من الأفلام الصادمة، على أكثر من مستوى؛ الموضوع والتناول والشخصيات وأماكن التصوير.. إلى آخره. لدرجة يمكن معها مقارنته بفيلم (المومياء) للمخرج (شادي عبدالسلام). بالطبع لا توجد مقارنة إطلاقاً بين مستوى وقصة وشخصيات وشكل الفيلمين، لكن المقارنة تكمن أساساً في جمالية وجرأة الاقتراب من مناطق غير مطروقة في تاريخ السينما المصرية والعربية. صحيح أن هناك من تناول العشوائيات والمهمشين والطبقات المسحوقة، لكن تناول أبوبكر شوقي أوغل بذا بعيداً عن كل ما شاهدناه من قبل.

شوقي كان قد أنجز قبل عشر سنوات فيلماً وثائقياً بعنوان (المستعمرة) حول مستعمرة

بالطبع تلمس توجهه، والكيفية التي يفكر بها ويرى السينما والعالم من خلالها.

تقديم مرضى من ذوي الإعاقة الجسدية، عادة ما يكون هامشياً، ونادراً ما شغل مساحة من تاريخ السينما في وطننا العربي. وتأتي أهمية (يوم الدين) في أنه يفرد المساحة الأكبر لهؤلاء.. يجعلهم أبطاله، يربطنا بهم، ويقرِّبنا منهم. نشاركهم أفراحهم وأحزانهم، نكتشفهم، وندخل إلى عوالمهم التي لا ندري عنها أي شيء. نتبين أنهم كبشر لا يقلون عنا بشيء، باستثناء المرض.. وفي النهاية، لفرط إنسانيتهم وملامستهم لنا، نتوحد معهم. وشيئاً فشيئاً، يسقط الحاجز الذي وضع، لأسباب كثيرة، بيننا وبينهم، وحال دون رؤيتنا لهم. وهو ما حدث بالضبط مع اقتراب الفيلم من نهايته.

في الرحلة، كأي فيلم من أفلام الطريق أو الرحلات التي تمتد بطول الفيلم، يصادف الأبطال، بشاي وأوباما والحمار حربي، الكثير من الصعاب والمخاطر، التي لا تثنيهم في النهاية عن إكمال رحلتهم والوصول إلى هدفهم. وبصرف النظر عمّا حملته تلك الرحلة، ونهايتها، فقد تعرّف خلالها الثنائي، بعد موت الحمار، إلى العالم بمعناه الواسع، والحياة وقسوتها وانعدام إنسانية الكثير من البشر. لكنهما، بالأساس، وهذا هو أجمل ما في الفيلم وأعمقه، تعرفا إلى ذاتيهما، وتلمّسا حدود عالمهما، الذي كانا يجهلان مدى رحابته وتسامحه وإنسانيته. ولذا، يتحرران، وبكامل إرادتهما، ويقرران، مع نهاية الفيلم، إلى أي عالم ينتميان ويرغبان في إكمال حياتهما.

هناك في الفيلم لحظات مسلية، بعضها ميلودرامي وبعضها مفعم بالواقعية، برغم بعض المقاطع الخطابية؛ على غرار دفاع بشاي عن نفسه حين يضبطه المراقب دون تذكرة في القطار (أنا إنسان!)، ويكتسي العمل صبغة أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، وهي حركة تجسدت عبر العديد من كبار المخرجين الإيطاليين على غرار روسيليني وفيسكونتي، وظهرت خلال الحرب العالمية الثانية وتواصلت حتى منتصف خمسينيات القرن الماضي. وما يقرب (يوم الدين) من هذه الموجة، ميزته الأساسية المتمثلة في إظهار الواقع كما هو عبر مزج بين الخيال والواقع

لم يكترث في فيلمه لمتطلبات السوق أو الذوق السائد وحاول أن يصدم المشاهد



أثناء التصوير



في لقاء صحافي





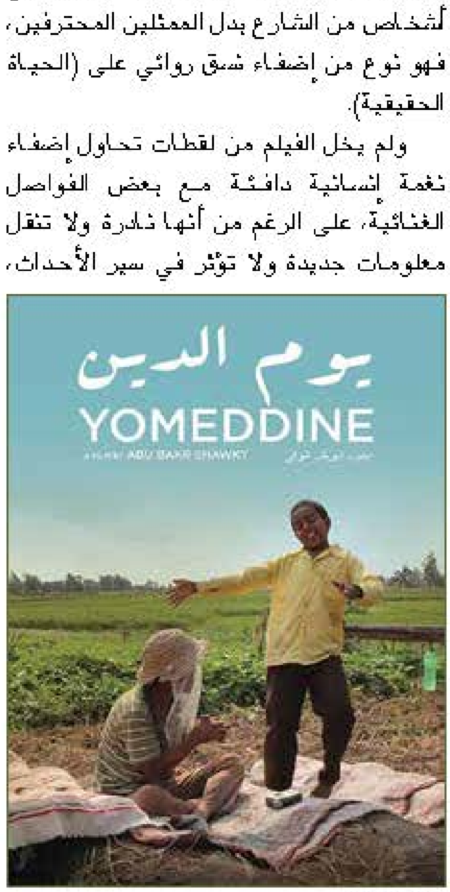




لقطات من الفيلم

والنظرة الوثائقية، وبالتعامل غالباً مع أشخاص من الشارع بدل الممثلين المحترفين، فهو نوع من إضفاء نسق روائي على (الحياة الحقيقية).

ولم يخل الفيلم من لقطات تحاول إضفاء نغمة إنسانية دافئة مع بعض الفواصل الغنائية، على الرغم من أنها نادرة ولا تنقل معلومات جديدة ولا تؤثر في سير الأحداث،



بوستر الفيلم

ولكن المغزى منها هو أن الخير وأهله لا ينقطعان برغم كل المصائب والتهميش اللذين تتعرض لهما الشخصيتان، ففي عديد المرات يلتقي بشاي وأوباما أشخاصاً يساعدونهما، لا سيما مجموعة من المتسولين وذوي الاحتياجات الخاصة.

ومن الميزات الأخرى للواقعية الجديدة التي نجدها في فيلم شوقي؛ هي النظرة التي تتحول من تحليل للفرد إلى الدخول في محيط المجموعة مع سرد ظرفي يلقي الضوء على وقائع موجعة.

نال الفيلم جائزة فرعية في مهرجان (كان) السينمائي تحمل اسم (فرانسوا شاليه)، وهي تتوج الأعمال التي تكرّس قيم الحياة والصحافة، وتُمنح منذ عام (١٩٩٧)، وتأتي تكريماً لاسم الصحافي والمؤرخ السينمائي الفرنسي المعروف (فرانسوا شاليه).

وكما يقال، هناك ثلاثة أشياء لا يمكن أن تخفيها لفترة طويلة: (الشمس، والقمر والحقيقة)، فإن فيلم (يوم الدين) ساعد بلا شك على طرح تساؤلات مهمة، ولفت الانتباه إلى مساحات مهملة في المجتمع المصري والعربي من خلال سينما مغايرة.

غالباً ما يتعامل مع أشخاص من الشارع بدل الممثلين المحترفين



زياد عبدالله

غادر قصة (هرمان ملفل) وظلّ وحيداً

البحث عن أصحاب (بارتلبي)

شوهد بارتلبي خارجاً من قصة (هرمان ملفل)، متوجهاً إلى رواية أنريكه بيلا- ماتاس، حيث سيلتقي فيها مع أصحابه. ولمن يعرف بارتلبي فإنه سيعرف بأن الأمر لا يعنيه، فهو لم يسع إلى صداقة أو صحبة أو شراكة، وكل ما كان يفعله هو قول (لا) والتحديق في الجدار القرميدي الكئيب الذي يواجه مكتب المحامي، هو الذي يعمل عنده نسَاخاً، وهو إن نسخ بعض الوثائق فإنه توقف حتى عن هذا العمل، ولم يشاهد قبلاً خارج مكتب المحامي، إلا حين جرى اقتياده - تهمته كانت بأنه لم يفارق المكتب- إلى السجن، ومن السجن إلى القبر.

بارتلبي- كما هو معروف- شخصية قصة (ملفل) الشهيرة (بارتلبي النسّاخ)، ورواية أنريكه بيلا- ماتاس، ليست إلا بارتلبي وأصحابه (ترجمة: عبدالهادي سعدون- دار المدى ٢٠١٨)، التي نقل فيها هذا الروائي الإسباني شخصية بارتلبي إلى مساحة أدبية جديدة، واجداً فيه معادلاً لـ(مرض مزمن متمثل بهجر الكتابة ولعنتها) كما يورد مترجمها في مقدمته.. حيث سيصبح (داء بارتلبي) مرتبطاً بالكتّاب الذين اكتفوا بعمل واحد، أو كتبوا في فترة وجيزة من حياتهم ثم صمتوا طوال ما تبقى منها.

يصلح بارتلبي وعلى نحو أكثر إيغالاً بالمفهوم سابق الذكر، لأن يكون كاتباً من دون كتاب، أو كما تصدير بارتلبي وأصحابه بكلمات جان دلا بروغيبه: (إن مجد أو جدارة بعض الأشخاص يتمثل في الكتابة الجيدة.. أما الآخرون؛ فيتمثل في عدم الكتابة). يبدأ الراوي في (بارتلبي وأصحابه) بالقول إنه أعزب فقير يعمل في مكتب مغبر، إلا أنه سعيد وهو في يوم ٨ يونيو ١٩٩٩، لأنه سيبدأ بكتابة يوميات ستكون (تعليقات على نص غير مرئي) يتتبع من خلالها الشخصيات (البارتلبية)، وهو نفسه كان قد سبق له أن نشر كتاباً منذ أكثر من خمس وعشرين سنة عن (استحالة الحب) فاستحال بدوره إلى بارتلبي.

> داء «بارتلبي» أصبح مرتبطاً بالكتّاب الذين اكتفوا بعمل واحد

الشخصيات البارتلبية سابقة الذكر، ستكون تتبعاً لكتّاب كثر من أمثال: والتر فالسر، وخوان رولفو، وروبرت موزيل، ورامبو، وسالنجر.. وكتاب كثر آخرين، ما يدفعني للخلوص في النهاية إلى أن بارتلبي من دون أصحاب، ويتحول من شبح يتجول في أرجاء العبث واللا جدوى، إلى ما يسميه ماتاس (وعكة بارتلبي)، فالكتاب في النهاية ليس عمن توقف عن الكتابة نهائياً كما ورد في مقدمة الكتاب، بل عن هذه (الوعكة) سالفة الذكر، وهي بالتأكيد أمر لا مفر منه في العملية الإبداعية، الأمر

الذي يدفعني للقول إن أي كاتب في هذا العالم المترامي تعرض لها، وهو عرضة لها دائماً، والتي ستكون ببساطة توقف الكاتب عن الكتابة لفترة، وبالتالي إحساسه باللا جدوى، الحالة التي تمضي جنباً إلى جنب مع التأليف والإنتاج الأدبيين، إذ إن أي مبدع حقيقي في حالة صراع دائم معها، وما أكثر العوامل التي تجعله صراعاً لا متناهياً، يكاد يكون يومياً في حياة الكاتب.. وعليه؛ لا يمكن بحال من الأحول أن يكون روبرت موزيل (بارتلبياً) هو الذي أمضى حياته وهو يكتب روايته (الرجل الذي لا خصال له) التي هزم فيها بارتلبي، وإن كان لم يكمل تلك الرواية العظيمة، فمردّ ذلك كما يرد في أكثر مصدر، ماثل بوساوسه، إذ يورد ميشائيل مار في كتابه (فهود في المعبد) عن موزيل بأنه كان (يسجل استمتاعه بكل سيجارة على حدة والوقت الذي استغرقه ذلك في دفتر خاص. لكن كيف يمكننا أن نصف تصرف هذا الشخص الذي يعد نوافذ البيوت أثناء قيامه بالمشي في شوارع فيينا، ثم يقوم بتسجيل مجموعها في دفتر يومياته؟ ثمة وسواس مرضي كان هو السبب أيضاً في تعثر كتابته، التي عُرف عنها أنها كانت بالدرجة الأولى عملية إعادة صياغة، لا بد من تتبع كل إمكانية جديدة حتى يصل بها إلى طريق مسدود).

كذلك الأمر مع أوسكار وايلد الذي يرد في (بارتلبي وأصحابه) قوله: (ألا تعمل شيئاً إطلاقاً، هو الشيء الأصعب في العالم، الأصعب والأكثر ذكاء). نعم العبارة (بارتلبية) بامتياز إلا وايلد ومنتوجه الأدبي لا مجال أن يجعل منه من أصحاب بارتلبي. ربما مفهوم البارتلبية صالح لكاتب مثل خوان رولفو صاحب (بيدرو بارامو) الرواية التي لم يكتب غيرها، والتي شكّلت انعطافة في تاريخ الرواية اللاتينية، لا بل إن رولفو نسّاخ أيضاً، إن كان لنا أن نطوع ما يرويه عن تأليفه بيدرو بارامو: (تشكلت صورتها في رأسي منذ سنين (...). أجهل حتى الآن من أين خرجت كل تلك التهيؤات التي ضمتها بيدرو بارامو. كان كما لو أن شخصاً ما كان يمليني. بغتة، في وسط الشارع، كانت تخطر لي فكرة فأدونها).

أخلص في النهاية إلى أن (بارتلبي وأصحابه) أبقت بارتلبي بلا أصحاب، فهو (اللا شيء) بأفدح صوره، العبث والعدم أو شبح اللا جدوى الذي يطوف في أرجاء حجرة الكاتب وعزلته، فهو كما يصفه الراوي في قصة ملفل: (لا يتحدث ابداً إلّا ليُجيب، وبالرُغم من أنّ لديه وقتاً طويلاً وفسحاً لنفسه، فإنني لم أره أبداً يقرأ، لا، ولا حتى صحيفة، وإنّه يقف لفتراتٍ طويلة ينظر عبر نافذته الشاحبة خلف الحاجز، على الجدار القرميديّ الميّت. كنت متأكداً تماماً أنّه لم يزُر أبداً حجرة الطعام أو مطعماً (..). لم يخرج للمشي أبداً، إلّا إذا كان، فعلاً، هذا هو الحال الآن، وهو رفض الإخبار بمن يكون، أو من أين جاء، أو ما إذا كان لديه أقارب في العالم، وأنه بالرغم من كونه نحيلاً وشاحباً جدّاً، فإنّه لم يشك أبداً من اعتلال في صحّته، وأكثر من ذلك، تذكّرت سمةً معيّنةً لا واعية لغطرسةٍ– كيف أسميها؟– مريضة، لأقُل، أو بالأحرى هدوءاً صارماً في شَخصِه يوقع في نفسي رهبةً تجعلني أذعن لأطواره الغريبة، فأنا أخشى أن أسأله القيام بأتفه شيءٍ عرضيّ، حتى إذا عرفت سكونه الطويل المستمر بأنّه لا بد من أن يكون واقفاً خلف حاجزه في أحد تأملاته في الجدار الميّت).

بارتلبي الذي نكتشف في نهاية قصة ملفل أنه عمل في (مكتب الرسائل الميتة)، وهو مكتب مخصص لإتلاف الرسائل التي لا تصل للمرسل إليه ولا يمكن العثور على مرسلها، تجسيد لهذه الحالة العدمية، تجعل من وجوده في رواية ماتاس إحياءً له من جديد ليتأكد أن قلة من الكتاب لهم أن يكونوا من أصحابه، ربما كافكا هو الذي أحرق مؤلفاته كما لو أنها (رسائل ميتة)، إلا أنهم جميعاً قالوا وأوصلوا وأسمعوا، فبارتلبي في النهاية كاتب من دون كتاب، خارج عملية الإرسال والاستقبال، إنه التجلي الأعظم للإيمان بـ(اللا شيء واللا جدوى).

> أي كاتب في العالم يبقى معرضاً لوعكة بارتلبية تعني توقف المبدع عن الكتابة لفترة ما

> يردد أوسكار وايلد مقولة «ألا تعمل شيئاً إطلاقاً هو الشيء الأصعب في العالم والأكثر ذكاءً»

من الكلمة إلى الكاميرا

فيلم «موسيقا الصمت»

سينما السيرة الذاتية



محمود الغيطاني

برغم اعتماد السينما منذ فترة مبكرة على الأدب فيما تقدمه لنا من أفلام سينمائية مهمة، فإننا نلاحظ شكلاً من أشكال الهوس لدى السينمائيين بتقديم ما نُطلق عليه اسم سينما السيرة الذاتية، أي الأفلام المأخوذة من قصص حقيقية لأصحابها، ممن استطاعوا تحقيق شكل من أشكال النجاح في حياتهم، على رغم الصعوبات الكثيرة التي قد تواجههم.

من هذه الأفلام الكثيرة التي قدمتها السينما العالمية للسيرة الذاتية نذكر منها على سبيل المثال: The Imitation Game ٢٠١٤م للمخرج النرويجي مورتن تيلدوم Morten Tyldum، الذي يحكي فيه قصة عالم الرياضيات والحاسوب «آلان تورينغ» الذي لعب دوراً رئيسياً في فك شيفرة الإنجما الألمانية في الحرب العالمية الثانية، كذلك فيلم A Beautiful Mind ٢٠٠١م للمخرج الأمريكي رونالد هاورد Ronald Howard الذي يحكي قصة عالم الرياضيات





الأمريكي «جون نالش»، وفيلم Captain Phillips ٢٠١٣م للمخرج الإنجليزي باول جرينجراس Paul Greengrass الذي يتناول قصة حقيقية وسيرة ذاتية للقبطان «ريتشارد فيليبس» الذي استولى قراصنة صوماليون على سفينته عام ٢٠٠٨م، وغيرها الكثير من الأفلام التي صنعتها السينما العالمية عن أشخاص أو أحداث كان لها أثرها في الحياة.

لكن هل أخذ السينما العالمية من قصص السيرة الذاتية وتحويلها إلى عمل سينمائي يعني الالتزام الحرفي بهذه السيَر كما حدثت، أو كما كتبها أصحابها؟ إن انتقال السيرة الذاتية إلى السينما يعني نقلها من وسيط كتابي أداته الأولى هو اللغة، إلى وسيط آخر فني أداته الأولى هي الصورة، ومن المتفق عليه أن كل وسيط فني له آلياته التي تخصه والتي تختلف عن غيره من الفنون، وهذا ما يجعل السينما كثيراً ما تخون النص الأدبي الذي تأخذ منه بالتغيير، أو الإضافة، أو الحذف تبعاً لما يتطلبه العمل الفني السينمائي، وما يجعله أكثر نجاحاً وجماهيرية تبعاً لآليات فن السينما، أي الوسيط الجديد الذي ينتقل إليه النص الأدبي؛ لذلك حينما يلتزم المخرج السينمائي النص الأصلي المأخوذ عنه العمل السينمائي كثيراً ما يقع العمل في التقليدية، أو الملل وبطء الإيقاع، وعدم قدرة المخرج على التحليق الفني بعمله؛ نتيجة التزامه الكامل بالنص الأصلي المأخوذ عنه الفيلم السينمائي.

ربما كان هذا ما رأيناه في الفيلم الإيطالي The Music of Silence موسيقا الصمت أو La Musica Del Silenzio تبعاً للعنوان الأصلي للفيلم للمخرج الإنجليزي مايكل رادفورد Michael Radford الذي حاول من خلاله تقديم السيرة الذاتية لمغني الأوبرا الإيطالي الشهير أندريا بوتشيلي والتي كتبها بوتشيلي نفسه، حيث قام بأداء دور أندريا الممثل الإنجليزي توبي سيباستيان Toby Sebastian بأداء مقنع فيه الكثير من المصداقية التي تستحوذ على المشاهد منذ اللحظة الأولى، كي يظل متعلقاً بهذا الأداء الجيد الذي رأيناه حتى النهاية.

يبدأ المخرج فيلمه مع الخمسينيات ومولد آموس باردي- الاسم الذي أطلقه على أندريا بوتشيلي- لأبوين من طبقة بورجوازية بسيطة في توسكانا، حيث يشعر الأب ساندرو- الذي أدى دوره الممثل الإسباني Jordi Mollà- بسعادة غامرة هو والأسرة ، حينما يعلمون أن الطفل المولود ذكر، ولكن فرحة الأبوين لا تكتمل حينما يعلمان فيما بعد أن الطفل آموس مُصاب بالجلوكوما الثنائي الخلقية، أي أنه لا يستطيع الرؤية جيداً منذ صغره، وبرغم أنهما يجريان له العديد من العمليات الجراحية من أجل إنقاذ بصره، فإنه يفقد إحدى عينيه تماماً، بينما لا يرى بالثانية إلا هيئة الأشياء في وجود الضوء فقط يشعر الأبوان بالكثير من الحزن تجاه وليدهما إلا أنه كان قادراً على التحدي منذ الصغر بمساعدة عمه جيوفاني الذي كان يتعهده بالرعاية دائماً والشد من أزره، وإشعاره بالمسؤولية والقوة تجاه ما يعانيه.

يشعر الطفل منذ الصغر بميل فطري تجاه الموسيقا، ولعلنا نرى ذلك في المشهد الذي رأينا فيه الطفل حينما كان في المشفى بعد إجراء عملية جراحية، بمجرد ما استمع إلى الموسيقا الآتية من إحدى غرف أحد المرضى نراه يهدأ تماماً برغم أنه كان يبكي كثيراً متذمراً، يُعد من المشاهد التي تُدلل على أثر الموسيقا فيه منذ الصغر، حيث تُخبر الأم المريض الذي تصدر الموسيقا من غرفته: ابني عندما سمع الموسيقا أصبح هادئاً فجأة لأول مرة؛ لذلك يتعلم آموس الموسيقا ويرتبط بها كثيراً، وحينما ينقله

> لا يمكن التركيز والالتزام الحرفي بما كتب في السيرة وما حدث فيها

> كل وسيط فني له آلياته التي تختلف عن غيره من الفنون الأخرى


آنا بافيفانو


أنطونيو باندريس


جوردي مولا


مايكل رادفورد

أبواه إلى مدرسة داخلية للاعتناء به وتعليمه طريقة برايل في القراءة، تكتشف المعلمة أنه يمتلك صوتاً متفرداً ومختلفاً تماماً عن ذويه: ما يجعله أهم من يقودون الفرقة الموسيقية للمدرسة ويعتمدون عليه، لكنه أثناء لعبه للكرة في المدرسة تصيبه الكرة في رأسه: الأمر الذي يجعله يفقد البصر تماماً منذ سن الحادية عشرة: ومن ثم يحيط به الظلام التام في حياته.

نلاحظ هنا منذ بداية الفيلم أن المخرج مايكل رادفورد الذي اشترك في كتابة السيناريو مع السيناريست آنا بافينانو Anna Pavignano، كان حريصاً على الالتزام بعرض حياة أندريا بوتشيلي منذ الصغر، أي أنه تتبع حياته منذ مولده وتطور حياته من مرحلة عمرية لأخرى، ولعل هذا الالتزام بفترات حياته العمرية المتتالية كان من أهم العوامل التي أثرت بالسلب في الفيلم الذي شابه الكثير من بطء الإيقاع بسبب هذا الالتزام الذي لم تكن هناك أي ضرورة فنية إليه.

صحيح أن الالتزام الكامل بالسيرة الذاتية وتتبع مراحله العمرية استطاع من خلالها المخرج أن يُدلل لنا على روح التحدي والدأب وعدم الاستسلام لذهاب بصره: حيث يُصرّ على فعل كل شيء بنفسه كما لو كان مازال مبصراً، وليس في حاجة إلى مساعدة الآخرين: فنراه يعتلي جواده وينطلق به مرة، ومرة أخرى نراه يقود أصدقاءه على البحر ويشجعهم على النزول إلى الماء للسباحة: الأمر الذي يجعل أباه يوبخه فيرد عليه آموس: إذا قفز الآخرون فوق عقبة يجب أن أقفز فوق الجبل، وإذا ركبوا الحصان، يجب عليّ ركوب النمر، في تدليل منه على تحديه الكامل للظروف التي وُجد فيها ورغبته في أن يحيا حياة طبيعية كما لو كان مبصراً. نقول: إن الالتزام بالسيرة الذاتية تبعاً للمراحل العمرية التي مرّ بها ساعدتنا على فهم سيكولوجيته المتحدية الراغبة في التفوق، لكن المخرج كان يستطيع عرض هذه السيكولوجية من خلال العديد من المواقف الأخرى من دون الالتزام بالسيرة كما كتبها صاحبها، وهو الأمر الذي أدى إلى بطء إيقاع الفيلم كثيراً والنحو به باتجاه الملل.

يأخذ العم جيوفاني آموس إلى إحدى المسابقات– نهائيات كأس العالم مارجريتا في الغناء، وهي أكبر جائزة للغناء في توسكانا– وبالفعل يتم تتويج آموس باعتباره أفضل المتسابقين في المسابقة، ويكتسب الكثير من الشهرة المحلية باعتباره مغنياً جيداً، لكن نتيجة لتقدمه في العمر والانتقال من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة، يحدث أن يتغير صوته كثيراً، وبالتالي يعتقد أنه فقد صوته إلى غير رجعة بعدما تحول إلى تكوين الصوت الذكوري عند مرحلة المراهقة. هنا ينتابه الكثير من اليأس ويتوقف تماماً عن الغناء نتيجة الإحباط الذي شعر به ويكتفي بالعزف على البيانو، ولأنه لا يرغب في الاعتماد على أبويه في حياته الاقتصادية يلتحق بكلية الحقوق لدراسة القانون، محاولاً الابتعاد عن حلمه في الغناء ويكتفي بالعزف اليومي على البيانو والغناء في إحدى الحانات من دون أن يستمع إلى نفسه كما نصحه صديقه: كي يستطيع التعيش من هذا العمل.

يحاول العم جيوفاني أن يقدم آموس لأحد النقاد الموسيقيين، حيث يصطحبه إلى الحانة التي يعزف فيها آموس ويغني مع العزف ليستمع إلى ابن أخيه راغباً منه في أن يكتب عن موهبته، لكن الناقد يقول لآموس: أنا لا أصدق أنك تمتلك أقل شيء من الموهبة لغناء الأوبرا حتى في أدنى فئاتها: فصوتك يفتقر إلى التمديد، القوة، اللون، ومجرد من كل شيء.

بالطبع كان نصيب الناقد الموسيقي من هذا الكلام أن ألقى العم جيوفاني الكأس في وجهه، لكن آموس أصيب بالكثير من الاكتئاب وفقدان الثقة في نفسه وقدرته على أن يكون مغنياً أوبرالياً: الأمر الذي جعله ينصرف عن الاهتمام بهذا الحلم الذي كان يراوده منذ الصغر، ويكتفي بالعزف اليومي في الحانة بعد أن تعرف إلى إحدى الفتيات وارتبطا بعلاقة حب، لكن في إحدى المرات حينما كان أحدهم يقوم بضبط البيانو الذي يعزف عليه آموس يقول له: إن صوتك جميل لكنه في حاجة إلى رعاية، أنت تدمره، ثم يخبره بأنه سبق له أن ضبط البيانو الخاص بمايسترو إسباني شهير يعمل مع معظم المشهورين من مغني الأوبرا، وهو من الممكن أن يوصله إليه كي يهتم به ويعمل على تدريبه ورعاية صوته.

يوافق آموس على الذهاب إلى المايسترو الذي قام بدوره الممثل الإسباني أنطونيو بانديرس Antonio Banderas في أداء قوي ولافت للنظر، شكّل مباراةً في الأداء التمثيلي بينه وبين الممثل الإنجليزي توبي سيباستيان Toby Sebastian، وحينما يستمع إليه المايسترو يشترط عليه مجموعة من الشروط كي يقوم بتدريب صوته على الغناء الأوبرالي ويعتني به ومنها: النوم في العاشرة مساء يومياً والاستيقاظ في السابعة، والامتناع الكامل عن تناول الكحول، أو التدخين، وعدم الكلام كثيراً والالتزام بالصمت الطويل:

حاول المخرج تقديم حياة المطرب الأوبرالي الإيطالي أندريا بوتشيلي إلا أن الالتزام الحرفي قيّد نجاحه

نجاح الفيلم يعود إلى الأداء المحكم والجيد للممثلين



توبي سيباستيان



مشهد من الفيلم

حتى يحافظ على صوته ويدخره للغناء فقط، حيث يقول له: المغنون قبل الأداء يكونون في حاجة إلى حالة من الصمت المطلق، وبالفعل ينصاع آموس لما أملاه عليه المايسترو الذي دربه لفترة طويلة ونجح في إعداده ليكون مغنياً أوبرالياً.

يرتبط آموس بالفتاة التي أحبها ويتزوجان، ويأتيه أحد العروض للغناء مع المغني الشهير زوشيرو فورناسياري الذي يشكل ثنائياً مع المغني الأوبرالي بافاروتي؛ نظراً لانشغال بافاروتي في هذه الفترة ولإيمان زوشيرو بصوت آموس، ولكن بافاروتي يلغي ارتباطاته التي تشغله ويستمر مع زوشيرو؛ الأمر الذي يضيع الفرصة على آموس الذي يقع أسيراً للاكتئاب الحقيقي بعدما تزوج وضاعت منه الفرصة، وبات يعتمد على والديه اقتصادياً بعدما ترك عمله كعازف في الحانة الموسيقية.

تتعرض حياة آموس الزوجية للكثير من الانهيارات بسبب حالته النفسية السيئة، إلا أن الزوجة تتحمله وتحاول تعضيده إلى أن يقوم زوشيرو بالاتصال به كي يشترك معه في جولة موسيقية ويشاركه الغناء، وهنا تكون الفرصة الذهبية لآموس؛ حيث يبدأ رحلة نجاحه وشهرته ويصير من أهم مطربي الأوبرا الإيطالية المشهورين في العالم أجمع.

صحيح أن المخرج الإنجليزي مايكل رادفورد حاول تقديم حياة المطرب الأوبرالي الإيطالي أندريا بوتشيلي معتمداً في ذلك على سيرته الذاتية التي كتبها بوتشيلي، لكنه وقع في مشكلة الالتزام الحرفي بالسيرة الذاتية وتتبع مراحله العمرية، كما أن بوتشيلي من خلال سيرته الذاتية كان يحاول التأكيد على أن ما وصل إليه في نهاية الأمر من هذه الشهرة العالمية كان سببه الحقيقي والجوهري هو الإيمان الذي يعتقده بوتشيلي، بينما حاول المخرج التأكيد على أن التحدي والدأب والإصرار كلها من أهم الأسباب في هذا النجاح وليس الإيمان الذي حاول أندريا التأكيد عليه في سيرته.

إذا كانت هناك بعض العوامل الفنية الناجحة في فيلم «موسيقا الصمت» للمخرج الإنجليزي مايكل رادفورد فهي تعود إلى الأداء المحكم والجيد لكل من الممثل الإسباني أنطونيو بانديرس الذي أكسب الفيلم الكثير من الحيوية في نصفه الثاني، كذلك أداء الممثل الإنجليزي توبي سيباستيان اللذين استطاعا انتشال الفيلم من السقوط في الملل الشديد الذي قد يصرف المشاهد عن متابعته بسبب السيناريو الملتزم بالسيرة الذاتية التزاماً كاملاً، لكن الفيلم وقع في العديد من الأخطاء الأخرى، منها أنه كان لا بد له من استخدام أغاني بوتشيلي التي يعشقها الملايين في العالم، والاعتماد على موسيقاه وهو ما لم يفعله، في الوقت الذي يقدم فيه فيلماً عن حياته.

إن تقديم فيلم إيطالي عن حياة مغني الأوبرا الإيطالي أندريا بوتشيلي يجعلنا نقف مندهشين كثيراً أمام الفيلم الذي كان ناطقاً باللغة الإنجليزية بدلاً من اللغة الإيطالية التي كان لا بد أن يكون الفيلم ناطقاً بها، كما أن تقديم الفيلم باللغة الإنجليزية جعل العديد من الممثلين فيه -وهم من جنسيات مختلفة- ينطقون الإنجليزية بالعديد من اللهجات المختلفة الهجينة ما بين الأمريكية والإسبانية والإنجليزية، الأمر الذي جعل اللغة بين الممثلين تفتقد الكثير من الانسجام في الفيلم، ولعل تقديم الفيلم ناطقاً بالإنجليزية كان من أهم العوامل التي أضعفت من مستواه كثيراً؛ حيث كان من الأجدى تقديم الفيلم باللغة الإيطالية، وهي اللغة الأصلية لمن يدور حوله الفيلم لا سيما أن الأغاني كان يتم تقديمها باللغة الإيطالية.

وعلى رغم أهمية الفيلم الإيطالي «موسيقا الصمت» للمخرج الإنجليزي مايكل رادفورد كفيلم من أفلام السيرة الذاتية، فإنه شابه الكثير من النقصان والأخطاء التي كان السبب الرئيس فيها التزام السيناريو حرفيا بسيرة المغني الأوبرالي أندريا بوتشيلي، فضلاً عن نطق الفيلم بالإنجليزية التي لم يكن لها أي مبرر، بل أخرجت الفيلم من سياقه ومنطقيته باعتباره فيلماً إيطالياً يتحدث عن أهم مطربي الأوبرا الإيطالية الذي يعرفه العالم أجمع.

عندما يلتزم المخرج بالسيناريو فإنه غالباً ما يقع في التقليدية

برغم ما حققه المخرج فإن الفيلم عابه الكثير من العورات الفنية



أوبرا (آريودانتي) والتعبير الرفيع عن المشاعر

هاندل عملاق مرحلة فن (الباروك)



فوزي كريم

(القصيدة السيمفونية) تقارب فن (الأوبرا) في خصيصة واحدة، هي انطواؤها على حكاية. على أن الأوبرا تنفرد بخصائص خاصة جداً عن فنون التأليف الموسيقية الأخرى، لعل أبرزها أنها تنطوي على الفنون جميعاً، موسيقية، بصرية، شعرية، أو مسرحية. ويحلو لي هنا أن أشرع في النظر لبعض أعمال الأوبرا المفضلة لدي، مبتدئاً بعملاق مرحلة (الباروك) في هذا الفن، ألا وهو (هاندل).

قاموس (أكسفورد) الموسيقي يحصي قرابة سبعين عملاً دراميــاً موسيقياً في حياة هاندل Georg Friedrich Händel (١٦٨٥ – ١٧٥٩)، موزعة بين فني الأوبرا و(الأوراتوريو)، الذي يمكن اعتباره (أوبرا) بيسر. والمدهش أن جميع هذه الأعمال ذات حضور حي في النشاط الموسيقي اليوم. فليس هناك عمل منسي، بل على العكس، كل واحد حقق أكثر من عرض وأكثر من تسجيل. ولأنني لم أتجاوز الخمسة والعشرين عملاً درامياً، هو مجموع ما توافرتُ عليه في مكتبتي الشخصية، أشعر مع كل عمل جديد أحصل

شجعه الإنجليزي تافنر على مواصلة فن (الأوراتوريو) الذي يعتمد الحكاية والشخصيات والحوار المُغنى ولا يتطلب مسرحاً بديكور وتمثيل وإكسسوارات

عليه وكأنني أحقق اكتشافاً، لكنني سرعان ما أعرف أن هذا العمل الجديد سبق أن عُزف وسُجل أكثر من مرة، من قبل أكثر من قائد أوركسترا وأكثر من فرقة عزف ومغنين. فأي احتفاء بهذا الموسيقي المدهش، الذي يفضّله الموسيقيُ الإنجليزي (تافنر) حتى على باخ؟

ولد هاندل ألمانياً، لكنه ما إن بدأ مشواره الموسيقي حتى أقام للدراسة في إيطاليا، ثم للتأليف والإنتاج في لندن، منذ عام (١٧١٢) حتى وفاته. وضع عدداً كبيراً من أعمال الأوبرا وفق الأساليب الإيطالية، وكانت جميعها تشي بقدرات درامية بارعة. ولكنه حين حاول التأليف الكورالي، وخاصة في فن «الأوراتوريو»، باللغة الإنجليزية، واجه احتفاءً من الجمهور الإنجليزي، الأمر الذي شجعه على مواصلة ذلك. وفن (الأوراتوريو) يعتمد، شأن الأوبرا، الحكاية والشخصيات والحوار المرتَّل أو المُغنى، لكنه لا يتطلب بالضرورة مسرحاً بديكور وتمثيل واكسسوار..

أوبرا (آريودانتي) Ariodante، التي انتخبتها للحديث في هذه الحلقة، وضعها هاندل في لندن عام (١٧٣٤)، في موسم تعامله الأول مع مسرح (كوفن غاردن). ولذلك تتمتع بخصائص الأوبرات الأخرى في هذه المرحلة: فهناك مشهد باليه موسيقي في كل فصل مثلاً، وأروعها هذا باليه الحلم والكابوس الذي يلم بالبطلة (جينيفرا) في آخر الفصل الثاني.

أوبرا (آريودانتي) واحدة من أغنى أوبرات هاندل بالألحان، لأنها تضم قرابة أربعين أغنية، (منها فواصل سيمفونية وباليه وكورس). وهذه الأغاني هي التي تأخذ بيد الأحداث وبيد المستمع معاً: الأميرة الأسكتلندية (جينيفرا) تحب الفارس (آريودانتي)، ولكن الدوق الشرير (بولينيسو)، الذي يطمح بتاج الأميرة، يتآمر مع الوصيفة ليحطم الفارس المحب بفعل شيطان الغيرة، فيجعل الوصيفة تأخذ ملابس الأميرة عند نومها وتخرج له على موعد غرامي خادع، على مرأى من العاشق المسكين الذي تدفعه الغيرة إلى محاولة الانتحار في البحر. الملك يؤخذ بالخديعة أيضاً فيتنكر لابنته البريئة ويلقيها في السجن. البطلة تُدفع إلى كل هذه العتمة: انتحار حبيبها ولعنة أبيها والسجن، دون معرفة السبب. في الفصل الأول نقع على الفرحة التي نحسها في أغنية (آريودانتي) وهو ينفرد بنفسه في الحدائق الملكية، مناجياً: (كيف أن الطبيعة كلها تتحدث معه عن الحب) تغنيها الإنجليزية (جانيت بيكر) بطبقتها الصوتية الخفيضة:


من أوبرا «آريودانتي»

قدم نحو سبعين عملاً درامياً موسيقياً خلال حياته موزعة بين (الأوبرا والأوراتوريو)

تعتبر أوبرا (آريودانتي) واحدة من أروع مميزات موسيقا هاندل في أعماله الدرامية


هاندل


باخ



https://www.youtube.com/watch?v=hjIL2gL9WWw

ثم نرى كيف تنحدر هذه المسرة إلى ألحان نصف مضيئة أو معتمة، مثل لحن الشر على لسان (بولينيسو)، الذي يُذكر بألحان (إياغو)، الذي يوقع بـ(عطيل) في أوبرا (فيردي) الشهيرة):

(إذا ما كانت الخديعة تثمر نجاحاً
فسوف أطلق الحقيقة إلى الأبد.
إن من يبحث عن الحق وحده
لن يحصل على السعادة..)،

https://www.youtube.com/watch?v=qR_4eXPiPIM

ومثل لحن الخيبة في حنجرة البطل (آريودانتي) حين يرى المشهد الخادع:

(ألا اسعدي المرأة الغادرة بين ذراعي حبيبك..
إن خيانتك أوقعتني بين براثن الموت..
ولكنني سأعود كظل معتم وشبح غامض للعقاب)،

https://www.youtube.com/watch?v=vupXenonHCA

هذه الاغنية التي تمتد إلى إحدى عشرة دقيقة، تغنيها (آن هالينبيرغ)/ سوبرانو، ولا مانع في مرحلة (الباروك) أن تتبادل الطبقات الذكورية والأنثوية الأدوار، لهي درة تاج هذا العمل وقلبه الأسيان. فاللحن متهادٍ متفجع ومنذر يحيطه صوت الوتريات: العليا مكتّمة Muted والسفلى مكتفية بالنبرة الخفيضة Pizzicato. إن التصفيق في العرض الحي لا يكفي لإعادة الأغنية لمرة واحدة ربما، في حين أملك أن أعيدها حد الإشباع في عزلتي مع (اليوتيوب). وللتنبيه؛ فإن معظم أدوار الأبطال في أوبرا مرحلة (الباروك) تقوم بها أصوات إما نسائية خفيضة الطبقة (آلتو أو ميتسو سوبرانو)، وإما أصوات رجالية (كاونترتينور) أنثوية الطبقة. ثم زال هذا الأسلوب مع زوال (الباروك) ومجيء المرحلة (الكلاسيكية)، بعد (١٧٥٠).

البطل (آريودانتي) يعود فعلاً، بعد أن أنقذ من الغرق، ليحقق انتقامه من شلة المتآمرين. ولكن الوصيفة (دليندا) تسبقه إلى الاعتراف له بالخديعة التي اقترفتها بأمر من (بولينيسو)، وبأنها لبست ثياب (جينيفرا) إرضاء لطلبه. ثم تنفرد بنفسها لتعبر عن مشاعر الندم بهذه الأغنية، مع المشهد المؤثر، تؤديها Marta Vandoni :

(أيتها السماء اللامبالية،
ما الذي تبغين فعله الآن؟)

https://www.youtube.com/watch?v=AzpBEoKunZg

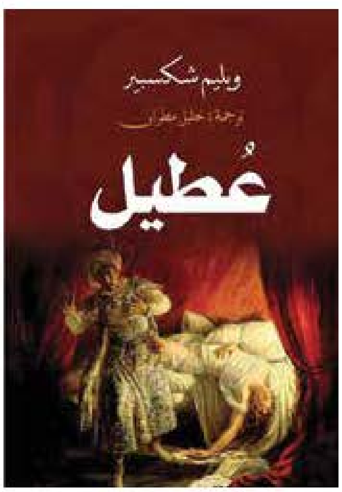
كما ينفرد البطل (آريودانتي) بنفسه بعد ذلك ليحتفي بانقلاب عتمة الليل إلى إضاءة النهار، تؤدي الدور السوبرانو Angelika Kirchschlager التي تتمتع بقدرات على (الزخرف اللحني) ornaments:

https://www.youtube.com/watch?v=YkF_T77L9eg

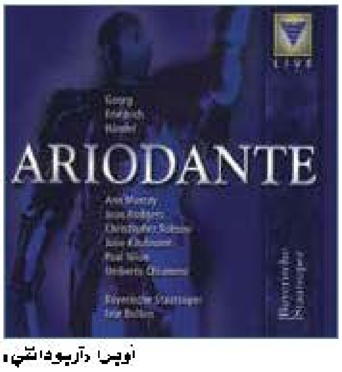
بعد الكشف عن الحقيقة وعن براءة الأميرة، تلتقي الأخيرة (آريودانتي) المُبرأ بدوره ليغنيا معاً:

https://www.youtube.com/watch?v=hll3FHxm-3Q

وتنتهي الأوبرا بمباهج الرضا والزواج. وهي تمتد لثلاث ساعات لا يشغل فيها الحوار المنغم Recitative إلا حيزاً زمنياً صغيراً، في حين تتدفق الألحان في أغنيات معبرة عن شتى اللواعج الإنسانية، وهذه واحدة من أروع مميزات موسيقا (هاندل) في أعماله الدرامية. إن مشاعر الإنسان لا تغيب فيها، بل هي تتمثلها في أعلى الدرجات الفنية. وإذا كانت أوبرا مثل (آريودانتي) غير شائعة تماماً، فالسبب، إلى جانب طولها، شواهد البالية فيها، وهي أمور لا تلائم الذائقة الحديثة، فيما تتطلبه من مهارات خاصة لدى المغنين تؤهلهم لأداء أدوارها وألحانها.



مسرحية عطيل



أوبرا آريودانتي



منظر من جبيل

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- الفن الإسلامي من منظور باحث فرنسي
- (رواية المَطْخ) للكاتب غسان الجباعي
- أبحاث في النظرية العامة في العقلانية
- (سالوميا نيرس) تشدو بقصائد عن الوطن والحياة
- الفلسفة بصيغة المؤنث
- (الأغاريد والعناقيد) للشاعر سيف المري
- عطر الكتابة السردية.. قراءات في المتخيَّل الحكائي العربي
- (حضور الغياب) لماذا لم أعد أراك؟

الفن الإسلامي
من منظور باحث فرنسي

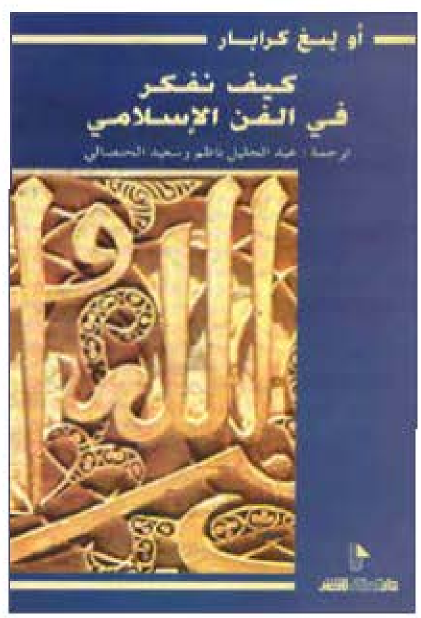


د. أحمد السعيدي

عندما تذكر قبة الصخرة ومسجد دمشق والقرويين بفاس وتاج محل وقصر الحمراء.. تنصرف أفكارك حتماً إلى الفن الإسلامي بتماهياته المتنوعة تنوع مناطق نشوئه من الأطلسي إلى الصين.. إنه فن يتزاوج فيه المعمار والنقش والزخرفة والخزف والأرابسك والكتابة.. وكلها نبع من فيض العقل الإسلامي طوال قرون.

وقد راكم المنجز الفني الإسلامي الكثير من الدراسات والأبحاث منذ القرن الثامن عشر، ومن بين مؤرخي هذا الفن والمهتمين به أوليغ كرابار Oleg grabar المعروف في الوسط الثقافي العربي، حيث سبقت له المشاركة في تحرير كتاب «تراث الإسلام» (عالم المعرفة عدد ٨) بدراسة تحت عنوان (الفن والعمارة). وآخر كتاب صدر له هو «كيف نفكر في الفن الإسلامي Penser l'art islamique» سنة (١٩٩٦) عن دار توبقال للنشر بالمغرب، بترجمة عبدالجليل ناظم وسعيد الحنصالي.

وتكمن أهمية الكتاب في تبنيه رؤية وتأويلاً مغايرين في النظر إلى الفن الإسلامي، من حيث مناطقه الجغرافية ومظاهره الجمالية،



كما أنه يتحرى الإنصاف والموضوعية في كثير من القضايا الخاصة بهذا المنجز الفني منطلقاً من خبرته بالعالم الإسلامي المستمدة من زياراته الميدانية ومعايناته لمختلف الفنون، وهو بهذا يمتلك مشروعاً قائماً بذاته في قراءة الفن الإسلامي والتفكير فيه. وقد انشغل المؤلف في تعرضه للمنجز الفني الإسلامي بثلاثة أسئلة مؤرقة، وهي: هل تمتلك فنون الشعوب الإسلامية أشكالاً تميزها عن فنون الشعوب الأخرى وتوحد فيما بينها؟

وهل ينبغي لهذه الخصائص أن تفسر بمعطيات دينية صارمة؟

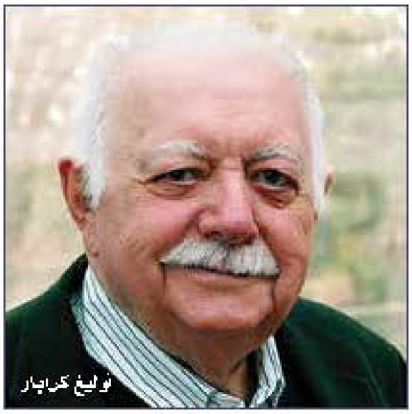
وهل من المشروع أن نتحدث عن فن إسلامي بدلاً من إيراني أو عربي أو سوري أو مغاربي؟

في المقدمة يطرح المؤلف أوليغ كرابار مشروعه الناظر إلى الفن الإسلامي في إطاره الشمولي والكلي، إذ من الصعب دراسة هذا الفن من السنغال إلى الفلبين، ومن تنزانيا إلى كازاخستان، من دون معرفة بلغات هذه الشعوب وخاصة اللغة العربية، حيث إن فهمها وفهم كل لغات الشعوب الإسلامية شيء ضروري. ونظراً لعدم فاعلية التعميم في تقصي الفن الإسلامي في كل مناطقه، توسل المؤلف بتقديم تاريخ لهذا الفن بطريقة مختلفة، منتقداً التقسيم الجغرافي الذي تعتمده الموسوعات الفنية، فعوض تمييز الفنون حسب خصائصها وسماتها.

كما يتساءل المؤلف عن أسرار فرادة الفن الإسلامي وهي في نظره تتمثل في التوحيد: أي الوحدة الكونية التي يحث عليها المذهب التوحيدي للإسلام.

ونظراً إلى خصوصية الفن الاسلامي يشير المؤلف إلى ضرورة وجود وعي أخلاقي وجمالي، ومن ثمة مذهب يسمح بالحكم على (إسلامية) ما يقام به. وللتدليل ناقش ظاهرتي المسجد وما يسمى خطأ (التيار المقاوم للتصوير l'iconoclasme) خالصاً إلى أن العالم الإسلامي صاغ نظرية عامة للفن، وأن الفن الإسلامي يجب أن يفهم في إطار دوره المجتمعي.

في القسم الثاني المعنون (إبداعات)، يعمد المؤلف إلى قراءة الفن الإسلامي من



أوليغ كرابار

خلال المعمار والعقيدة، الفن والسلطة، الكتابة والهندسة، مشيراً إلى إمكانية تحقق أمة ذهنية ومادية في الآن نفسه والتي يمكنها أن تكون إسلامية. كما يركز على العناصر البصرية بما فيها الوظائف والأشكال والدلائل التي أبدعها العالم الإسلامي من أجل التعبير عن إيمانه. وقد تجسدت العقيدة عند المسلمين في احتفائهم بالمساجد الثلاثة المشهورة: المسجد الحرام بمكة، المسجد النبوي بالمدينة، المسجد الأقصى بالقدس، ويعد المسجد عند المؤلف المبنى النموذجي للثقافة الإسلامية، ويحاول صياغة تاريخ للمسجد في الإسلام منذ قرونه الأولى محدداً أنماطه المعمارية.

ويعترف كرابار بفرادة الإبداعية الفنية للعالم الإسلامي، معتبراً ما سلف جزءاً من منجز فني متنوعة تجلياته ومظاهره، ويفتتح قراءته للزخرفة الإسلامية بتساؤل جوهري: هل من المعقول تفسير أعمال جدّ متنوعة مثل نقوش المساجد أو منمنمات الكتب.. بواسطة الحضارة الإسلامية أو ربما أيضاً بواسطة مظهر محدود ومعزول لهذه الحضارة؟ مقترحاً جملة مقولات تراتبية في محاولة منه لاستيعاب الظاهرة الفنية الإسلامية. ويركز موقفه بذكاء قائلاً: إن ما جعلها متفردة هو أنها استطاعت أن تبين أن الماء يكون أحلى حين يشرب في كأس جميلة، وأن الضوء يكون أكثر إشراقاً حين ينبعث من شمعدان نفيس مرصع بالصور..كل هذا صار ممكناً في حضارة الإسلام .. لأن الأمر كان يتعلق بمجتمع منظم وملتحم حول توافق جماعي.

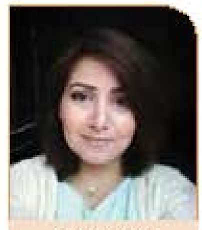
إن ما يجعل الكتاب مغايراً، هو أن المؤلف يفكر في الفن الإسلامي في علاقته بمجتمعه السياسي والثقافي والعقدي والحضاري، لذا تجد الفن عنده يرتبط بالأدب والبلاغة والتاريخ والشعر والفلسفة.. إنه يحاول دراسة الأثر الإسلامي بكل حمولاته الثرية وفي علاقاته بالمعرفة الإسلامية في مختلف المجالات.

(رواية المَطْخ)

للكاتب غسان الجباعي

(الحياة ليست ما يعيشه الإنسان، بل ما يتذكره منها، وكيف يحكيها)

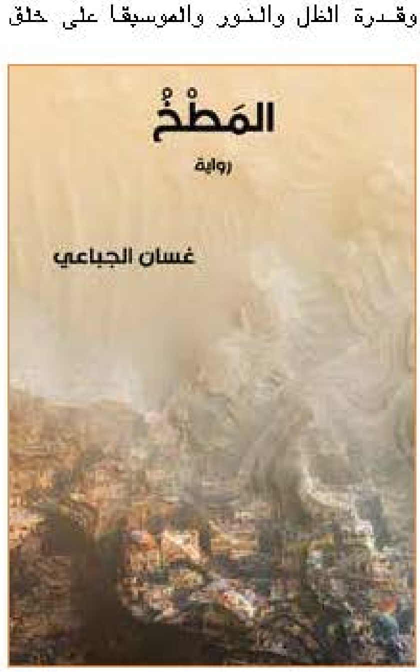
غابرييل غارسيا ماركيز



إيناس الصالح

بهذه الجملة استهل الكاتب غسان الجباعي روايته (المطخ)، حيث الذاكرة تعيدُ إنتاج وجودها من خلال روايةٍ تتضمنها الرواية، لتكون الـبّ الذي يأخذك إلى تداعياتٍ، لم تكتفِ بالحضور الواحد، بل اختلف حضورها تبعاً لرواتها، ووجودهم الأخلاقي والسياسي والاقتصادي، لتكون هذه الرواية المحتوى في طور التحوّل إلى مسلسل تلفزيوني تحت عنوان (أزمنة وجذور) بدلاً من (المطخ) بعيني أمير الشامخ، المخرج وصديق الكاتب منذ الطفولة.

معرِّجاً على مفهومي الدراما والسينما، والفوارق التي تجعلهما نقيضين، من حيث فرض أولهما نفسه على المتلقي وتقديم مفاهيم مباشرة مغالطة للواقع تحت ستائر من الجذب المتعمد، بينما يكتفي الآخر بأن يكون حاضراً ليستقبل مريديه بخيارهم الشخصي وتقديم الفن المحمول على الرمزية وقدرة الظل والنور والموسيقا على خلق الشخصيات أو إخفائها، ثم ليرفع من شأن الكتابة على الصورة لتتفوق كفرسٍ أصيل.

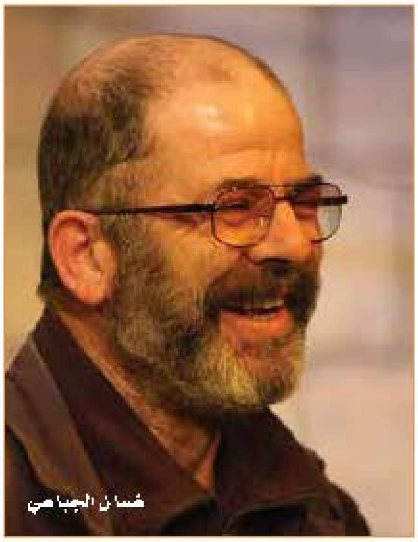


عبر خطين متوازيين يسبق أحدهما الآخر بالتناوب وعلى عدة مستويات سردية، يطغى الماضي على الحاضر ليعود الحاضر يطفو على سطح الحدث بشكل تصاعدي عبر خيطٍ واهٍ يربطهما معاً من خلال التشابه بين العالمين، ليبدو الحاضر استمراراً طبيعياً للماضي، حيث قرى محافظة السويداء في جنوب سوريا، عبر مراحل تاريخية متلاحقة، تعيش تحت الاحتلال ثم الانتداب ثم الإقطاعية فالديكتاتورية، وتبدأ الرؤية الفكرية بالظهور بشكل ضبابي لتتسارع نحو الصفحات الأخيرة من الرواية، لتُحيل النصّ السردي إلى المباشرة الكليّة.

عبر النزوع الفردي للظهور وتغييب الحقائق، وعبر مطية المحسوبيات والمراوغة والتقرُّب من ذوي النفوذ بتملّق واضح، استطاع أمير الشامخ أن يكسب مساحةً لا بأس بها على صعيد الإخراج السينمائي وأن يحصل على مبتغاه، فتظهر أفكاره الحقيقية أمام صديقه وحسب مقابل أفعاله المضادّة تماماً في فصام حقيقي لكنه يحبه تماماً، ويحتاج إليه ليستطيع السير إلى الحياة في واقع واضح التشوّه، حيث الإبداع الثقافي في البلاد كان حصراً على الانتهازيين وأساتذة العلاقات العامة والمنافقين، بينما بقي صديقه أكرم الفنان التشكيلي الفاشل والكاتب المغمور، الذي يحتال على الحياة كي تقربه، ويضطر إلى أن يبيع روايته ليتم إخراجها بطريقة تُحيلها إلى مسلسل تلفزيوني تاريخي يعتمد التلفيق وتهميش ما هو أساسي وحقيقي، لا علاقة له بالسرد الروائي، وهو يقطر ألماً مع كل مشهد، وما يرافقه من أصوات القذائف المغروزة في قلب دمشق

(لم أكن أرغب في أن تتكرر تجربتي الفاشلة في مجال التشكيل، بسبب تعنّتي ومثاليتي المفرطة، التي تشبه مثالية الطاووس، والتي حوّلتني أخيراً إلى شحّاذ فراشٍ وأقلامٍ وألوان وزيوت)

التحولات التي تعبرها الرواية عبر تردداتِ



غسان الجباعي

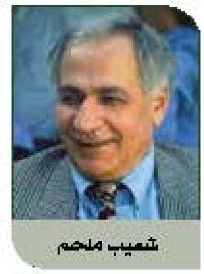
عملها الهوية، وغياب شرعية الحب، والمرأة بحالاتها المختلفة التي رصّع بها الكاتب روايته كأحجارٍ كريمة، وشريعة الغاب، وانتهاء بالانتماء السياسي، حضور الموروث عبر المسلّمات، والأحكام العرفية، امتلكتْ من الإحالات التاريخية وحتى المعاصرة ما ساهم في جعل الامتداد يضيّق التخيّل حدّ غيابه في أماكن عدة، وإغلاق التصورات على الحقائق لتتدفق الإخبارية على حساب الإبداع، وهي رغم ضرورتها كمبرر لمعطيات الحدث الروائي فإنها أطفأت من أبعاده المجازية، حيث قلّتِ الإشارات وتكاثر التفسير.

(المطخ) بركةُ الماء المخلوط بالوحل التي تصلح لتخزين الماء واستعماله في مجالات شتى شتاءً، ثم كبركةٍ للسباحة أوائل الصيف، ثم مستنقع للحشرات والأشنيات والعوالق إلى أن ينتهي إلى بقعةٍ يأكلها التشقق والجفاف في أواخره، هذا ما تشكّله الذاكرة في الرواية، حيث الحركة المكانية والزمانية الدائمة بين دمشق وموسكو وقرى السويداء ولبنان تحتمل قراءات مغايرة، بين التهجير والتشرد والموت والاعتقال، والأفكار الطوباوية، والجذر الموصوم بالخذلان والخيبة والذل، جعلت العبثية في اللغة الأدبية الشاعرية في الرواية موجهة أكثر منها مديناً.

عبر استقراءات عدة لحدث واحد، تعددت بتعدد ساردها، كان الراوي يخلص إلى الاحتمال الأقرب إلى ما يناسبُ البيئة الجغرافية والنفسية للمكان، فيجعل منه المنطق الوحيد، خرافاتٍ كانت تتحول بين يديه إلى وقائع لا شكّ في حدوثها، ومن جانب آخر تتصاعد الوقائع لتصبح تخيّلاً لا صحة لوجودها.

أبحاث في النظرية العامة في العقلانية

المؤلف: د. ريمون بودون
ترجمة: د. جورج سليمان
إصدار: المنظمة العربية للترجمة


شعيب ملحم

غالباً ما يوجه الاتهام إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية بأنها قاصرة، أو بالأحرى لا تجاري العلوم الطبيعية والمادية، في صدقية نظرياتها، أو في نتائج تطبيقاتها، بالرغم من الاعتراف بتطور أدواتها المنهجية، وصدقية الكثير من نتائج أبحاثها عملياً وميدانياً، سواء على مستوى الأفراد، أو على مستوى المجتمعات على اختلاف التنوع الاجتماعي والثقافي، وحتى المناطقي على المستوى العالمي. لكن الاعتراف بالنجاحات، أو بعض القصور، لا يقلل من أهمية عمليات البحث حول تطوير الأبحاث والوسائل في هذا المضمار، للوصول إلى صيغ متطورة، ونتائج أكثر علمية للوصول إلى صياغة أو صياغات نظرية لفهم الظواهر الاجتماعية، وآلية تطورها، بحسب معايير علمية.

لعل الأكاديمي الفرنسي ريمون بودون، هو أحد الرواد الجدد الذي حاول من خلال كتابه (عقل وأسباب وجيهة) أن يطرح نظريته العامة في العقلانية، ويأتي هذا الكتاب (أبحاث في النظرية العامة في العقلانية) لتطوير نظريته وتوسيع مجالات تطبيقها، عبر سلسلة من المحاضرات والأبحاث التي يضمها الكتاب، مستفيداً من آراء منتقديه، وأيضاً من مؤيديه، محاولاً شرح وجهة نظره، ما أكسب نظريته وضوحاً وصلابة أكثر مما كانت عليه في السابق.

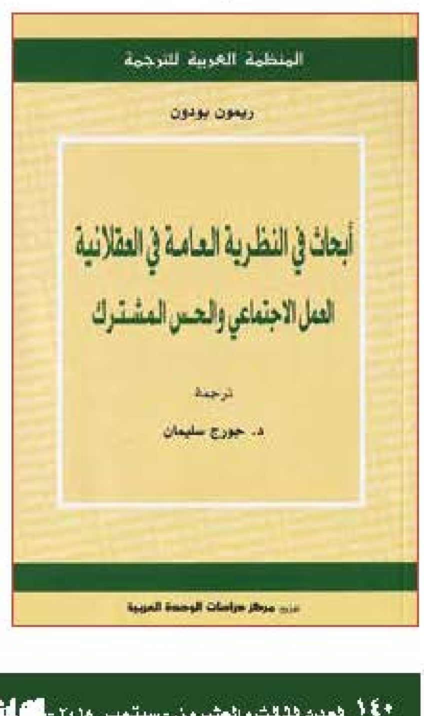
وبحسب رأي مترجم الكتاب، د.جورج سليمان، فإن بودون: (تبنى مفهوماً منفتحاً للعقلانية، يتيح تفسير الظاهرات الاجتماعية والسياسية على أنواعها، بعدما أثبتت عدد من التيارات الفكرية الناشئة في القرنين التاسع عشر والعشرين، فشلها، كالماركسية والفرويدية والبنيوية...) ويعزى هذا الإخفاق إلى تصوير الإنسان بالتبعية لعوامل اجتماعية وثقافية ونفسية وبيولوجية لقوى (لا عقلانية)، ما أسس لظاهرة (الفكر الحصري)، الذي تفرضه الأقليات النافذة في المجتمع، لتصبح عقائد ثابتة، في حين أن الفكر الحر، والفردية، ينتجان (إنساناً مستقلاً يتمتع بحس سليم)، وهذه المقولة، هي ما يركز عليها بودون، أساساً لنظريته، وركيزة للحياة الديمقراطية وفهم الظواهر الاجتماعية والسياسية، وتطوير نظريتي (المشاهد المحايد)، و(الإلهامات الأولية)، لدى آدم سميث وراولز، مضافاً إليها نظرية (الإرادة العامة) لجان جاك روسو، وهو ما خصصه للفصل الأخير من الكتاب، لمعالجة تطور المؤسسات والقوانين في الحياة الديمقراطية.

استطراداً: فإن المؤلف، كما أسلفنا، يعتمد مفهوم الحس السليم أساساً لفهم كل ظاهرة اجتماعية، سياسية أو ثقافية، ولا يمكن الوصول إلى هذا الحس إلا إذا طرح الفرد أهواءه وأنانيته بعيداً، مما يمكن الوصول إلى الحس المشترك، لأن تضارب المصالح والأهواء، سيؤدي إلى (النموذج الهوبسي..) المتمثل في حرب الكل ضد الكل. ومع أن هذه النظرية تبدو للوهلة الأولى نظرية مثالية وطوباوية، لأنه لا يمكن إغفال المصالح الشخصية، اقتصادية كانت، أو سياسية أو غير ذلك من مكونات الفرد.

يعتبر المؤلف أن كلاً من ألكسي دو توكفيل، وإميل دوركهايم، وماكس فيبر، أهم ثلاثة علماء اجتماع حاولوا أن يصوغوا، كل على طريقته، أسس النظرية العقلانية، ومن دراسات ومعطيات تطور المعتقدات البشرية، من السحر والوثنية وكل الغيبيات، وصولاً إلى الواقع الحالي. ويعتبرون أن الإنسان البدائي (عقلاني) حتى وهو يمارس طقوساً لا عقلانية بحسب نظرتنا نحن الحالية، باعتبارنا نملك الوسائل العملية والعلمية لتفسير الظواهر، في حين لم يكن يملكها هو.. وبالتالي فالعقلانية ليست نسبية، كما نتوهم، وإنما هي ما تستطيع أن تؤديه من أهداف وقيم اجتماعية عامة، وربما يختصر ذلك قول دوركهايم: إن المفهوم الذي يعتبر، من وجهة نظر بدائية، صحيحاً، لأنه جماعي، يكاد لا يغدو جماعياً إلا لأنه يعتبر صحيحاً، أي أننا نطالبه بإبراز أوراقه الثبوتية مثل إيلائه ثقتنا.


د. ريمون بودون

يميز الكاتب حالة الخلط بين المادية والواقعية في نظرية العقلانية، ليصل إلى وجود عقلانية أداتية، معنية ببلوغ الهدف، وعقلانية معرفية توصل إلى تفضيل نظام من البراهين على نظام آخر، وعقلانية أخلاقية، وهي معنية بنشوء قيم معيارية، لنشوء الحس المشترك، والتماسك الاجتماعي، وهذا ما تعتمده النظرية العامة في العقلانية. وفي هذا الصدد يشير إلى ادعاء بعضهم بتفكك القيم التقليدية في مجتمعات (ما بعد الحداثة)، فيما يقول بعضهم الآخر، بالنسبة إلى الثقافية، وأن القيم قضية خاصة، وعودة الفكر الديني أكثر احتمالاً، بسبب ما هو ملاحظ من الاضطرابات في مجتمعات كثيرة، وسبب هذا التنوع في الاستنتاجات، إنه عائد إلى أننا نعرف الماضي من خلال شبكات مبسطة، في حين أن سيلاً مربكاً من المعطيات يشكل الحاضر، لهذا: فإن السوسيولوجيا العفوية تعطي هذا الانطباع، خاصة أن وسائل الإعلام نصّبت نفسها ناطقة باسم الرأي العام، والذي يبدو أن آراءه ومعتقداته في مكان آخر.



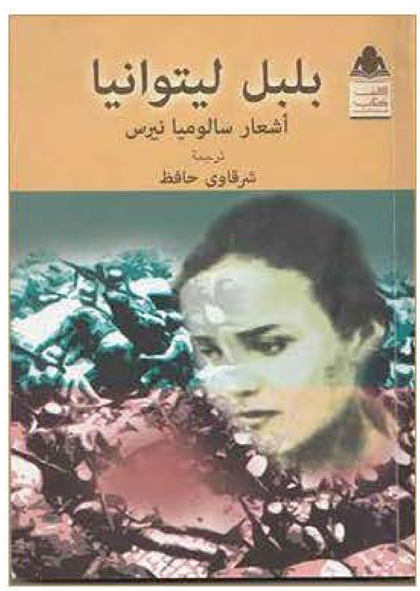
(سالوميا نيرس)

تشدو بقصائد عن الوطن والحياة


د. هويدا صالح

(بلبل ليتوانيا.. أشعار سالوميا نيرس) ديوان مختارات شعرية جديدة للشاعرة الليتوانية سالوميا نيرس ترجمها الشرقاوي حافظ، وصدرت مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. يضم الكتاب مجموعة قصائد من دواوين: (مبكراً في الصباح) و(خطوات فوق الرمال)، و(فوق الجليد الرقيق) حيث تجمع الشاعرة بين ما هو ذاتي وإنساني، يتحدث عن مشاعر إنسانية تصف الحب والشغف والحزن والقلق الإنساني نحو الوجود، وما هو قومي يتحدث عن الوطن والدفاع عنه، والأحداث الجسام في حياة شعبها، فلقد كان لها صوت الرعد كمدافعة عن حقوق شعبها في تلك اللحظات الحرجة. بعد تطور أدواتها الشعرية، يجد القارئ سيرة حياة ذاتية لإنسان من أول ابتسامة في الطفولة لدموع أم يائسة وقعت فريسة لعاصفة الحرب.

إن (سالوميا نيرس) تُعدُّ الشاعرة الغنائية الأولى في ليتوانيا إحدى دول البلطيق في أوروبا، فقد كان الجنود الليتوانيون – بحسب ما جاء في مقدمة المترجم – يحفظون شعرها عن ظهر قلب.



إن الشاعرة تعتقد أن التاريخ جندها في صفوف المناضلين فاستجابت له من خلال شعرها الذي عبر عما يعانيه وطنها من أحداث وحروب. في قصيدة (عودة للوطن) تستنهض روح المقاومة في شعبها، حيث تناجي بحر البلطيق، وتماهي بينه وبين صورة الوطن: (تستمر مياه البلطيق كقطرات دموع.. تمشي عيوني الباكية.. تنوب من خلفي أجراف السويد.. وابتدأ ساحل وطني في الارتفاع.. تزمجر الطائرات على المحيط.. فمتى سيبتسم وطني).

كان لسالوميا صوت قوي مدافع عن حقوق شعبها في المعارك التي خاضتها، فتلوم الشاعرة بحر البلطيق الذي جعلته رمزاً للوطن قائلة: (لماذا أنت هادئ.. يا بحر البلطيق، يا جمال الشمال.. هل نسيت أنك كنت قادراً.. على الرقص الماجن في نزوة قوية).

لقد أعلنت الشاعرة أنها ضد مقولة (الفن للفن) فنشرت في المجلة الأدبية المتقدمة (الجبهة الثالثة) إعلاناً تقول فيه: (سأكون وبكل وعي ضد هؤلاء الذين يستغلون البسطاء، وسأجعل عملي لمصلحتهم، وسيكون شعري سلاحاً معهم في حياتهم، معبراً عن طموحاتهم وأهدافهم في الكفاح).

وتواصل في قصيدة (العودة للوطن) قولها: (في البحر المجنون لن ينجو إلا البحار القوي.. بعد العاصفة.. بعد المعركة.. لا يكاد يفهم أحد.. في الصمت المذهل اللاحق)

(أين ليتوانيا) من الحكايات التي تروى عن أثر شعرها في الجنود الموجودين في أرض المعارك، وقد ذكرها المترجم في المقدمة، حيث يحكي عن شغف الجنود بشعرها، لدرجة أن أحد الجنود حينما لقي حتفه برصاصة في صدره، وجدوا في جيب سترته ورقة ملطخة بالدم، وإذا بهذه الورقة جزء من قصيدة لسالوميا: (إننا نحب أرضنا بالفعل.. لا بالكلمات.. بالنار التي تشتعل في قلوبنا.. بالحب الذي نهبه لها).

وحين عرفت سالوميا بأن أحد الجنود مات وبجوار قلبه قصيدة لها، تأثرت بهذا الموقف وكتبت قصيدة بعنوان (غنِّ يا قلب) حتى إن أحد تلاميذها، بحسب المترجم، قال: (إن سالوميا نيرس أعدّتنا للحياة لا للموت).


سالوميا نيرس

تقول في قصيدة (كشجرة كرز تتفتح) : (كما شجر الكرز هذي الحياة.. إذا لبست زهر السرور.. تمر السنون، بوقع سريع.. تحلق من حولنا ثم تمضي.. فدعنا نحاول ألا تضيع.. ولكن نسايرها في الحياة.. فأيامنا كغناء الطيور.. وبيضاء أيامنا مثل أشجار كرز.. كما شجر الكرز هذي الحياة.. إذا لبست زهر السرور).

في قصيدة الليلك تطرح الشاعرة الرؤية ذاتها التي تستنهض بها روح المقاومة في جنود بلادها، وترى أن البعد عن الوطن يعتبر موتاً روحياً لمن يعشق وطنه، فلا حياة في الغربة لإنسان ارتبط بحب هذا الوطن: (بعيداً عن الوطن.. طرق تبتعدُ.. دروب تمتدُ).

لقد كانت قصائد سالوميا نيرس توزع على الجنود من الطائرات لتشعل حماسهم، ولقد قامت بزيارة الجنود في مواقعهم تلقي عليهم قصائدها لكي تبث فيهم روح التحدي والكفاح وهم يستمعون لها باشتياق وحب للموت؛ فهي التي قالت كلمتها الخالدة التي حفرت في وجدانهم: (إنكم ذاهبون للموت؛ لكي تنتصر الحياة).

إن شعر سالوميا الغنائي خليط متفرد من الدراما الصارمة والرقة العاطفية، ومن الثقافة الشعرية العالية والإخلاص للتقاليد المحببة للنفس.

والجدير بالذكر أن سالوميا نيرس ولدت في كرساي عام (١٩٠٤)، وتخرجت في جامعة ليتوانيا ودرست اللغة الليتوانية والألمانية، وقبل عملها كمدرسة أصدرت ديوانها الأول عام (١٩٢٧)، وبعد تخرجها عام (١٩٢٨) عملت مدرسة للغة الألمانية حتى توفيت عام (١٩٤٥).

الفلسفة
بصيغة المؤنث

الكاتب: رشيد العلوي
الناشر: هنداوي - وندسور ٢٠١٧
عرض: نجلاء مأمون


نجلاء مأمون

يشير الكاتب في بداية الكتاب المعنون بالفلسفة بصيغة المؤنث، إلى أن الفلاسفة الرجال قد أمسكوا بزمام الدراسات والأبحاث والكتب التي تناقش العديد من القضايا الفلسفية؛ كالسياسة والاجتماع والثقافة والحضارة.. إلا أن فتح المجالات أمام المرأة في بداية القرن الماضي، ربما أظهر العديد من النساء المعنيات بالكتابة في الفلسفة بوجه عام، مثل سيمون فال وحنة أرنت.

كما يؤكد الكاتب أن كتابه يبحث في سيرة بعض النساء اللواتي دخلن عالم التفلسف من بابه الواسع، وتحملن عبء التفرغ للفكر والفلسفة، وخضن معارك المقارنات مع الرجال الفلاسفة والعمل في الجامعات وعايشن ويلات الحروب.



ويستعرض الكاتب في بداية الكتاب مساحات من حياة الكاتبات الغربيات في الفلسفة بوجه عام، وبداية يشير الكاتب إلى أديث شتاين التي بدأت حياتها بأطروحتها للدكتوراه في الفلسفة بدراستها الفنولوجينية عن الانفعالات والعواطف من خلال اقتراب نفسي يسفر النقاب عن عمق الباطن الفردي وما يفتعل داخلياً، كالنزعات الفردية.. كما أصدرت شتاين العديد من الكتب التي تركز فيها على قضية المرأة والحقائق المطلقة.

أما عن سيمون فال، الفيلسوفة الفرنسية، التي عملت في مجال التعليم والتربية إلى أن انتقلت للعمل كعاملة في المصانع الفرنسية لتعاطفها مع الفقراء والبسطاء، وكانت تمنحهم الثقافة العامة على نحو نشر الوعي بما يتناسب مع ثقافتهم، مع الاهتمام بالقضايا العامة متأثرة بالفيلسوف إميل شارتين، فيما تركته للأجيال القادمة.

ويشير الكاتب في معرض كتابة إلى التعريف بالأستاذة صبا محمود، الأنثروبولوجية الأمريكية الباكستانية الأصل، والتي تعد باحثة نقدية تنتمي إلى الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت، والمهتمة بقضايا الشرق الأوسط، وركزت كتاباتها حول المجتمعات العربية الإسلامية والحركات الإسلامية في مصر.

كما يقدم الكاتب التعريف بالفيلسوفة نادية دوموند، التي تعد من أبرز النساء اهتماماً بقيم العدالة والمساواة ما بين الرجل والمرأة، كما أنها كانت تركز في كتبها على فكرة الوعي بمكانة النساء في المجتمع، وأفكار إعادة الإنتاج وتحرير نساء الطبقة العاملة ليشاركن في كفاح الإنسانية نحو التقدم والرقي.


رشيد العلوي

وعن جوديث بتلر، يؤكد الكاتب أنها أبرز زعماء النظرية النقدية المعاصرة، وهي من أصول روسية، كما أنها اهتمت بالفلسفة السياسية والاجتماعية ونظرية الأدب ودراسات الهوية الثقافية، كما أنها تأثرت كثيراً بتأملات هيجل حول فرنسا في القرن العشرين.

وهنا يشير الكاتب في معرض كتابه إلى الفيلسوفة نانسي فريزر، الأمريكية التي قدمت طرحاً فلسفياً مهماً حول التعدد الثقافي، حيث اهتمت بنظريات جون رولز وهابرماس وخطابات جاك لاكان وفوكو وجاك ديريدا.

كما يشير الكاتب إلى الفيلسوفة سيلاوين جيث، التركية الأصل وعضوة الجمعية الفلسفية الأمريكية، والتي أسهمت بأهمية الاتصال والإعلام، ولها كتب قيمة في ما وراء الفلسفة والعقلانية وقيم ومفاهيم النقد واليوتوبيا.

ويختتم الكاتب كتابه بالإشارة إلى الفيلسوفة حنة أرنت التي قدمت جهوداً حثيثة حول فكرة العدل والتأملات الفلسفية لأحوال البشر في العالم المعاصر، والصراعات الإنسانية وضرورة تعديل التفكير في أوضاع الإنسانية الحديثة.

(الأغاريد والعناقيد)


صلاح رمضان

الناشر: دار الصدى

(كُثرٌ هُمُ الشعراء، وقليلٌ هو الشعر!).. بهذه العبارة الصادمة يفتتح سيف المري كرنفال قصائده في موسمها المُعَنْوَن بـ(الأغاريد والعناقيد)..

كريمٌ هو في عناقيده، سخيٌّ في جراره وخوابيه، طائيٌّ في أقداحه، حرافيٌّ في كؤوسه! وإذا كانت عناقيدُ الكلمات اللاّهبة هي أول ما يطفح به كرم شاعرنا، فليس آخره البلح والخوخ وكريات الكرز الموجعة!

فقلائده كثيرة، ولي عنقٌ واحدٌ لا يقوى على حمل الجواهر القاطعة! وخواتمهُ لا تُحصى، ولي عشرُ أصابعِ أكلتْها الأقلام على مرّ الليالي والأيام.

لكن على أي القصائد سأمرّ؟ وأيّ الشحارير سأتعقب؟ وأيّ الكَرَيات سأقطف من كرومها عناقيد الألق؟

وأجدني أمسك بالقلم وأحطّ على أقرب البراعم الشعرية إلى ناظرتي.. إنّها قصيدة (وَلَهْ). وعندما يتصوّر الإنسانُ الوَلَه، لا يمكنه قطعاً أن يتصوّره بأرقى مما رسمت ريشة الشاعر المقتدر. يقول سيف المري:

جُـدْ بوصلي فقد هممتُ بقتلي
يا غزالَ الحمى وأذهبتَ عقلي



فِعْلُ عينيكَ من رآه بصدري
لا يماري بأنّه فعلُ نَصْلِ
يا فتاةَ الجمالِ رفقاً بصبٍّ
أنتِ أكثرتِ لومَه فاقتُلي
رقَّ لي من هواكِ حتى الأعادي
وبكى لي مما تعذّبتُ أهلي
ذابَ جسمي من الضّنى فانظري لي
لَنْ تَرَيْ مِن هذا الضّنى غيرَ ظِلِّي
إنّ داءَ الغرامِ داءٌ عُضالٌ
كَمْ شكى أمرَه المحبّون قبلي

إنّ المحبوبة هي الخصم والحكم.. هي القاضي والجلاّد.. فيستعطفها الشاعر علّها تبرّئه من جنايات لمْ تقترفها يداه! وهل في أنّه أحبَّها ذنبٌ يعاقَبُ عليه؟! فلماذا لا تجود عليه بالصّفحِ والغفران؟

يا فتاتي إنْ كان حُبّيَ ذنبي
فاغفري لي فقد يُسامَحُ مثلي

ويطلق الشاعر صافرة النّهاية تاركاً مباراة العشق مفتوحةً تأكلُ أبطالَها! ولا عجب إذْ نرى الشّاعر يبرّر للحبّ جبروتَهُ قائلاً في نهاية القصيدة:

عجباً للهوى إذا نالَ قلباً
خالياً كيفَ يستبدُّ ويُبلي
إنْ أكن أجهلُ الحياةَ فدعني
في غرامي، وصبوتي سرُّ جهلي
كم كريمٍ منَ الأنامِ وعزيزٍ
يتمنّى لو ذاقَ في الحبِّ ذُلّي

ويعرّج الشّاعر على الأطلال مقبّلاً إياها، لاثماً على صفحاتِ حجارتها خدَّ جدّه الأكبر امرئ القيس، إنّه ليس نكوصاً أدبياً من الشّاعر، بل هو حنينٌ إلى زمنٍ كان الشّعر فيه ديوان العرب:

قفْ بالطّلولِ وحَيِّها تبجيلا
واطِلْ على أحجارِها التّقبيلا
وامسحْ بعارضِكَ التّرابَ تذلّلاً
لأحبّةٍ كانوا بهنّ حُلولا
رسمٌ للِيلى أخلقَتْهُ يدُ البلى
فكأنّهُ ذِكرُ القرونِ الأولى

ومن بين الأنقاض الدارسة يستخرج الشّاعر المتحرّق صورة الحبيبة التي لمْ تُبلِها حادثاتُ الأيام:

وذكرتُها حوريّةً إنسيّةً
نجلاءَ كُحِّلَ طرفُها تكحيلا
كالبدرِ أو كالفجرِ أو لكأنّها
كالسّحرِ تسبي العقلَ والمعقولا
كسبَ الظّلامُ سوادَهُ من فَرْعِها
ورجا يكونَ لرأسِها إكليلا

ولا بد من مرور الشّاعر على اللحظات التي صافى الدّهرُ فيها الحبيبين:

كنّا وريبُ الدّهرِ أبعدُ ما نرى
نلهو حُبوراً بكرةً وأصيلا

ويتابع الشّاعر صولاته ببراعة على خارطة الحب الشّائكة وصولاً إلى بيت النّار وقصر الجحيم الحارق بالهجران، مُقرّاً بأنّ الغدر من صفات الدّهر اللازمة:

حتّى دهى ريبُ الزّمانِ بجُندِه
غدراً يقودُ منَ الفراقِ خُيولا
والدّهرُ لا ينفكُّ عن عاداتِه
فصُروفُهُ تَدَعُ العزيزَ ذليلا!

وأمام تلك الحقيقة/العادة المتأصلة في طبع الدّهر، يقترح الشّاعر على الإنسان اللجوء إلى الله، فهو وحده المأمول والأمل والأمن والأمان:

فإذا دهاكَ بكيدِهِ ووعيدِهِ
وخشيتَ منهُ الغَدْرَ والتّنكيلا
فالجأ إلى الرّحمنِ أمْنَعِ ملجأٍ
واقصدْهُ تلقَ الأمْنَ والمأمولا

ويحقّق الشّاعر قفزة إبداعيّة واضحة عندما يتسلّقُ رمزاً عربيّاً خالداً طالما أنشد فيه الشّعراء.. إنّها النّخلة، لتأتي كلماته متدفقةً عفويةً عذبةً رقراقةً كجدول ماءٍ يجري بلا تكلّفٍ أو عناء:

هامَتْ بِحُبِّ النّخْلَةِ الشّعَراءُ
فَجَرَتْ على سُنَنِ الهوى الأهواءُ
وتَتَابَعَتْ في وَصْفِها أنْباؤهم
والحُبُّ عِنْدَ بَني القَريضِ عَطاءُ
ذَكَروا لها أفْضالَها وَسخاءَها
يا طالما جَلَبَ المديحَ سَخَاءُ

ويعرج الشّاعر بروعةٍ لافتةٍ على معجزة النخلة مع السّيدة مريم وطفلها يسوع(ع):

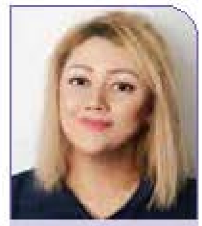
أعَلِمْتَ عن خبرِ المسيحِ وأمِّه
لمّا أتاها المولدُ الوضّاءُ
وتساقطَ الرُّطَبُ المُبارَكُ عندما
هزّتْ بجذعِ النّخلةِ العذراءُ

أضاميمُ عطرٍ أنيقةٍ تلك التي يرشقنا بها سيف المري طوال رحلته مع الأغاريد والعناقيد، بسخاءٍ لا يجيدُهُ إلاّ الشّعراء العُشّاق!

عطر الكتابة السردية

قراءات في المتخيَّل الحكائي العربي

الكاتب: د. رسول محمد رسول.
الناشر: دائرة الثقافة، الشارقة ٢٠١٨.
الصفحات: ٣١٢ من القطع المتوسط.


نادية عمر

مؤلف هذا الكتاب هو الناقد العراقي د. رسول محمد رسول، والباحث الذي قدّم عدداً كبيراً من الكتب والأبحاث بتوجّهٍ فكري معاصر، يعني النخبة المثقفة والمشتغلين في حقل النقد الأدبي.

وكتابه (عطر الكتابة السردية) الصادر حديثاً عن دائرة الثقافة في الشارقة، ضمّ قراءات في اثنين وثلاثين رواية ومجموعة قصصية لكتّاب ومبدعين عرب، تقدّمهم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في روايته التاريخية (الشيخ الأبيض)، ورواية (شامندة) لراشد عبدالله، و(سلطنة هرمز) لريم الكمالي، و(نداء الأماكن) لمريم الغفلي، و(غرفة واحدة لا تكفي) لسلطان العميمي، و(مفكرة غاسل الموتى) لجمال الشحي، و(الذبابة) لعبيد بوملحة، و(السبيليات) لإسماعيل فهد إسماعيل، و(زجاج مطحون) لإسلام أبو شكير، و(لولول) و(لم يستدل عليه) للميس خالد العثمان، و(شعرية الفداحة) لباسمة العنزي، و(مذكرات متسولة) لسامي الطلاق، و(كائن كالظل) لمحسن سليمان، و(إنْ غابت السدرة وإنْ ابتعد البحر) لإيمان محمد، و(جنازة حب وأشياء أخرى) لمحمد عبدالله السبب، و(حارس النهر) لعبدالعزيز الصقعبي، و(الأعمال الكاملة) لخالد أحمد اليوسف، و(الديلي فرانس كافيه) و(أوراق العاشق الأخيرة) لعبدالإله عبدالقادر.

في مقدمة الكتاب: يوضّح الكاتب معاني الكتابة الإبداعية المتخيلة، ويصف شعرية النصوص الإبداعية بأنها كالأريج العطر، الذي يضيف بهجة وجمالاً إلى النص الأدبي ويبرز أصالة وجوده وإنسانيته.

وتحدث أيضاً عن سرديات العصر وهي: (النصوص المتخيلة التي تتوسل السرد كأداة تعبير جمالية عن روح العصر وأشكال حضور الإنسان والطبيعة والمجتمع والوجود والمستقبل فيه)، وأضاف عن تاريخ الرواية الإماراتية، التي بدأت في سبعينيات القرن العشرين ورسمت ملامح (صورة الآخر)، وشهدت تحولات عديدة في شخصياتها، ثم فرد مساحة مخصصة لصورة المرأة في الرواية الإماراتية، وبدأها مع أول رواية إماراتية حملت عنوان اسم بطلتها (شامندة).

وقال إن تجريب الكتابة وفق نمط السرد المفتون بذاته بدت نادرة، وفي مقدمتها رواية صاحب السمو حاكم الشارقة التاريخية (الشيخ الأبيض)، التي كان قد نشرها عام (١٩٩٦)، وهو من بدأ في هذا المجال عندما سعى لإحداث نقلة نوعية في الكتابة الإبداعية السردية الإماراتية عبر تجريب هذه التقنية، وتبرز في المقدمة خصوصاً. وأضاف: (الدكتور القاسمي جرّب مثل هذا الأسلوب الكتابي عن وعي ودراية). ووصف تجربة سموّه في (الشيخ الأبيض) بأنها: (تجربة ريادية في تأريخ السرد الإماراتي، وذلك بما يتعلق بنمط توظيف معطيات السرد المفتون بذاته، فلم يتسنَّ لمبدع إماراتي من قبل أن خاض تجربة من هذا النوع ولا بعده حتى).

أما رواية (شامندة): فهي أول رواية إماراتية ظهرت في مستهل سبعينيات القرن العشرين، وكتبها وزير الخارجية الإماراتي وقتذاك راشد عبدالله، وفيها أسس لمسارات جملة من الثيمات، ومنها ثيمة (الآخر المختلف)، فـ(شامندة) هي فتاة غير خليجية ولا عربية، قدمت مع أسرتها لمنطقة الخليج للاستقرار والرزق في زمان ما قبل الدولة، لكنها تقع فريسة بين يدي بعض التجار الذين يبيعونها في سوق النخاسة، وقدمها راشد عبدالله بوصفها (الآخر الأنثوي) الضحية، كما قدّم صورة سلبية وعدوانية عن الذات الساحلية وآثامها وهي تتعامل مع الآخر المختلف قومياً.



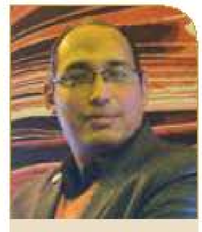

رسول محمد رسول

ويتناول رواية ريم الكمالي (سلطنة هرمز) التي وصف الكاتب تجربتها الإبداعية بأنها عودة للماضي بشكل متخيل، وبمسعى حلمي وباستراتيجية (جمالية/سردية)، وهي هيأت القارئ من خلال (المقدمة)، كشفت فيها عن ظرفية الزمان والكلام الشفاهي المتوارث حول ما جرى بعد رحيل التتار عام (١٣٠٠م) وسقوطها في يد الاستعمار البرتغالي عام (١٥٠٨م).

وتناول المؤلف رواية مريم الغفلي (نداء الأماكن) ورأى أن الرواية تعود إلى ماضٍ قريب لتلقي الأضواء (جمالياً) على حدث منسي فيه، وعلى محنة التطرّف الذكوري، عندما يتخذ طابعاً دينياً، لكنها تنتصر إلى (الذات الأنثوية) أمام (الذات الذكورية المأزومة) وبشكل إبداعي ضمن أزمة التحولات الجذرية في المجتمع العربي.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى رواية سلطان العميمي (غرفة واحدة لا تكفي)، فقد بيّن أن القاص والروائي الإماراتي سلطان العميمي يواصل مشروعه السردي عبر أعمال عدة، إلا أنه في هذه الرواية يختار عوالم المتخيل الإبداعي، عبر فضاءات السرد المفتون بذاته، فروايته مزدانة بعوالم المتخيّل الغرائبي والخارق والعجائبي، ضمن مفارقات عاشتها الشخصيات على نحو سريالي وطقوسي، وكذلك أسلوب الكاتب الممتد إلى جميع الصُعد الفكرية والثقافية والإنسانية، وهكذا يكسب الرمان بكتابته لتكون انتصاراً للحرية.

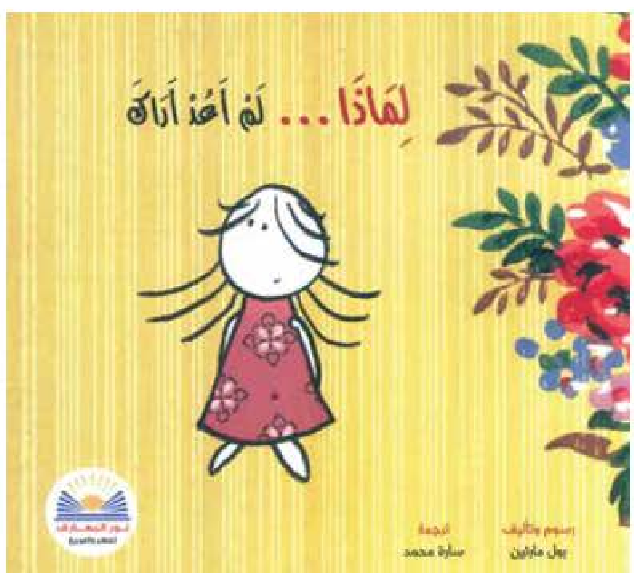
(حضور الغياب)
لماذا لم أعد أراك؟


مصطفى غنايم

(أيــن أنــتِ يا سارة؟ أنا هنا يا أبي دقــائق وأكــون بين يديك)... إنها أول لقطة بـدأ بها بـول مارتين كتابه (Je Te vois Plus)، والذي صدرت طبعته العربية في مارس (٢٠١٨) عن دار نور المعارف للنشر والتوزيع – القاهرة، بترخيص من شركة (Les ٤٠٠ Coups)، تحت عنوان (لماذا لم أعد أراك؟)، وقامت بترجمته إلى العربية سارة محمد، بينما جاءت الرسوم بريشة المؤلف الأصلي نفسه (بول مارتين)... وإذا عدنا إلى هذا التساؤل الذي بدأت به تلك القصة، لا نتخيل مطلقاً أنه (مونولوج) لحديث دار في نفس الطفلة (سارة)، بل لم نكن لنتوقع أنه استحضار لذكرى جميلة، واسترجاع لسؤال حميم، من أب غيّبه الموت، ولم يعد منه لابنته إلا أصداء ذكراه الجميلة المحفورة في وجدانها، والتي تملأ كيانها، وتعيد إليها الاطمئنان والحب والمعايشة برغم البعد، وبرغم استحالة الرؤية مجدداً.

وقد انتقل المؤلف ببراعة مع الابنة (سارة) من حالة المونولوج الداخلي، التي تمثل الدفقة الشعورية، التي استهلَّ بها العمل، إلى حالة أخرى، تحولت فيها البطلة إلى شخصية السارد لأحداث الذكريات الجميلة: (هنا كان يجلس على هذا الكرسي، ويجلسني على ركبتيه، ويحكي الحكايات، لكنه الآن غير موجود)... ويمضي بنا المؤلف مع الساردة/الابنة، والتي أخذت تروي أسعد اللحظات التي قضتها مع هذا الصديق الوالد، الذي كان يعيش طفولته مع ابنته ليرسم على وجهها البسمة، ويغرس الضحكة والسعادة في فؤادها، فتسرد الطفلة وتستعرض جلوسها مع أبيها حول رقعة الشطرنج، وكيف كان يتركها في بعض الأوقات تنتصر عليه، ليشعرها بالبهجة، ولذة المنافسة، أو تذكر جريهما وسباقهما معاً، إضافة إلى تعاونهما معاً في المطبخ لصنع وعمل المأكولات الشهية، أو لعب أبيها معها لعبة (خيال الظلّ)، وهو يصنع لها بيديه الكثير من دُمى الطيور والأرانب والحيوانات.

وقد أسهمت خبرة المؤلف الأصلي ومعرفته بالفن والرسوم، في تضافر الرسوم الجميلة مع النص المكتوب، لتتمكن هذه الرسوم من تجسيد حالة المونولوج، أو حالة السرد، اللتين تستحضر بهما الطفلة والدها، وتستعيد من خلالهما أجمل الذكريات؛ إذ استطاعت رسوم الكتاب أن تنقل القارئ/الطفل إلى لحظة سعيدة، برغم ما يطالعه من أشجان وأحزان... فعلى سبيل المثال، عبرت صورة الورود الجميلة، والممتدة عبر صفحتين كاملتين، عن اشتياق الابنة للتنزه مع أبيها في الحديقة، بل اشتياق هذه الزهور إلى رؤية الوالد الراحل... ولعلي أرى أن صور الورد هذه بدت وكأنها أكاليل الزهور، التي تزين قبر هذا الأب الحاني، إلى غير ذلك من الرسوم المعبرة، والتي جمعها المؤلف/الرسام في صفحة واحدة: الجيتار، والحذاء، والقبعة، والسُّترة، والتي تحمل جميعها عبق الذكريات، وربيع الأيام، وكأنها تمثل في مجموعها (Flash Back) للأحداث في مخيلة الطفلة ووجدانها.




بول مارتين

وتكمن أهمية هذا العمل من وجهة نظري في كونه يعد واحداً من القصص النادرة، التي تصور تجربة واقعية وأليمة، قلّما تعرض لها أي كاتب يوجه إبداعه للأطفال في مثل هذ المرحلة، ويتجاوز مجرد سرد هذا الواقع الأليم (موت الأب) إلى كيفية مواجهة الطفل مثل تلك الفاجعة، بل التعايش معها ومع الأمر الواقع، وذلك عبر استعراض واستحضار الذكريات الجميلة، التي تجعل من الغياب حضوراً دائماً، وتحيل الجزع من الفراق صبراً وتحملاً، وتحوّل الحزن من الفقد إلى رؤية باسمة، ما جعلها تبتسم في نهاية العمل، وبرغم كل الظروف والأحداث المؤلمة: رأينا الابنة الطفلة تستحضر صورته، وتستعيد حضوره، لتقيم مع والدها الراحل مناجاة درامية برغم ما تتغلف به ألفاظ وجمل تبدو سعيدة: (أعرف أنك رحلت، ولن تعود، لكنني حين أعيش ذكرياتي معك أبتسم، أبتسم يا أبي، لأني أراك في كل شيء كان لك).

ويبقى التساؤل: هل تدفع هذه الذكريات الجميلة فقط على إعادة الابتسام والرؤية والحضور، أم تسوق أيضاً إلى الحنين والأشواق والأحزان؟!

الرواية العربية

ورهان التجديد



نواف يونس

يختلف الباحثون والدارسون حول تحديد الرواية العربية الأولى، بين رواية (زينب ١٩٢٧) كما يروج، وروايات: فرانسيس المراش (غابة الحق ١٨٦٥)، وسليم البستاني (جنان الشام ١٨٧٠)، وعلي مبارك (علم الدين ١٨٨٢)، ورواية زينب فواز (غادة الزهراء ١٨٩٩)، كما اختلفوا أيضاً حول جذور الرواية العربية أيضاً، فمنهم من يرى أنها فن أوروبي ظهر مع إرهاصات العصر الصناعي في أوروبا، وما ترتب عليه من متغيرات وتطورات اقتصادية واجتماعية، أسهمت في تشكل هذا الجنس الأدبي للتعبير عن ذلك الحراك الاجتماعي والثقافي، الذي طرأ على المجتمع الغربي، وفريق آخر يرى أن الرواية العربية ابنة شرعية لمقامات الهمذاني والحريري وتطور السرد العربي، وصولاً إلى الشكل الفني الذي استقرت عليه الآن.

وبعيداً عن هذا الاختلاف، نستطيع القول بثقة تامة، إن الرواية العربية نجحت في أن تحتل مكانتها المرموقة في مسيرة الأدب العربي المعاصر، وباتت أكثر الأجناس الأدبية شهرة وانتشاراً، وأصبح المشهد الأدبي العربي غنياً منذ خمسينيات القرن الفائت بالأسماء الروائية، التي حققت شوطاً كبيراً في تحول الرواية من فن أرستقراطي إلى شعبوي أكثر شيوعاً، بعد أن توغلت عميقاً في تضاريس وجغرافية الواقع العربي وإرثه التاريخي الفائت، وسبرت أغواره الثقافية والاجتماعية والسياسية، وانشغلت كمنجز ثقافي في ترسيخ مكانة الثقافة واللغة العربيتين على خريطة العالم أدبياً، منذ توّجها نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب، منتصف الثمانينيات من القرن الفائت.

ولدينا قائمة لا تنتهي من الروائيين العرب، الذين أسهموا في ارتقاء المشهد الروائي، إلى جانب نجيب محفوظ، ما أهل الرواية بشكلها الفني ومضمونها الفكري لتبوّؤ صدارة المشهد الأدبي العربي، بعد أن نحّت إمارة الشعر قليلاً عن المنصة.

لا شك أن التحولات والمتغيرات السريعة والمتلاحقة، التي طرأت على مجتمعنا العربي خلال السنوات الأخيرة، قد خلخلت الكثير من المعايير والأولويات والمفاهيم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ما أثر في الحراك الاجتماعي العربي وأدبياته الفكرية والفنية، وحتى تتمكن الرواية من مواكبة هذه التحولات ثقافياً، والمحافظة على مرتبتها المتقدمة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وخصوصاً أن الشعر يأبى أن يتخلى عن كونه ديوان العرب الحقيقي.. نقول إن الأمر يتطلب أولاً إيقاظ الخطاب النقدي العربي من غفوته الطويلة، وتصحيح مساره المستسلم كلياً للخطاب النقدي الغربي، ونعلم علم اليقين أنها طريق غير معبدة بالأماني والرغبات، لذا يتطلب البحث عن سُبل التجديد والإبداع بعيداً عن الذوبان في خطاب الآخر النقدي، إذ من غير المقبول أن نستورد نظريات نقدية غربية، نبتت في بيئة فكرية ومنظومة من القيم والمشاعر، التي تحتفظ بهويتها ولغتها وتعتز بخصوصيتها الثقافية والاجتماعية، من نصوص غربية هي بالضرورة تختلف كثيراً أو قليلاً عن صوت وملامح ومعطيات النصوص الأدبية العربية، التي هي أيضاً تتمسك بخصوصيتها اللغوية والفكرية إلى جانب شرعيتها الأدبية والإبداعية، ومن حقها أن يكون لها خطابها النقدي المرتبط بواقعها وظروفها الاجتماعية والفكرية والثقافية الخاصة بها، وهو ما يؤدي حتماً إلى خطاب نقدي يحمل في جوانبه عناصر التجديد والإبداع، دون أن نغلق باب المثاقفة من خلال الحوار الخلاق وليس التابع للخطاب الآخر.

إلى جانب تجديد الخطاب النقدي.. نقول ثانياً، لا بد من طرح قضية حرية التعبير، والتي تحتل مقاماً متقدماً في سلم الأولويات نحو رواية عربية متجددة ومستمرة في عطائها الإبداعي، فقد شكلت الحرية محوراً أساسياً في تطور وتقدم الرواية العربية المعاصرة، وهو ما تطلب جهوداً مضنية من الكتاب والمبدعين العرب، الذين حاولوا في مسيرتهم أن يعبروا عن مفهوم حرية التعبير الأدبي، والتي كانت، ولاتزال الشغل الشاغل في كتاباتهم وهم يواجهون الخطوط الحمر المتداخلة والمتناقضة وغير الواضحة، والتي تعيق قدراتهم الإبداعية في التعبير بصدق وشفافية عن أشكال الصراع الإنساني والاجتماعي والثقافي في أعمالهم الأدبية، حيث يعبرون عن انتمائهم لقضية ما، أو الإيمان بفكرة ما، أو الخوض في مظاهر سلبية قبل أن تتحول إلى إشكاليات مجتمعية أخلاقية أو فكرية، وهو ما يتيح لهم أن يكونوا شهود ضمير لعصرهم وليس مجرد كتبة يخطّون إبداعهم على الرمل أو الماء أو في الهواء.

إن الرواية العربية نجحت في أن تحتل مكانتها المرموقة في مسيرة الأدب العربي المعاصر